La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.
La RTMMAM, qui est publiée au Liban par les Éditions de l'Université Antonine (UPA), est le résultat d'une étroite collaboration entre l'Institut Supérieur de Musique (ISM) de l'Université Antonine (UPA, Hadeth-Baabda, Liban) – en particulier, le Centre des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerra-néen (CTM) - et l'Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV – en particulier, le Centre de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux ».
Le nº 5 - 2011 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».
Prix d'un exemplaire du numéro 5 : 10500 livres libanaises, soit 7 dollars américains.
Pour complément d'informations, prière de consulter la page consacrée à la RTMMAM sur le site électronique de l'Université Antonine :
http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

Publication :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
www.upa.edu.lb/ contact@upa.edu.lb

Distribution :
Les Editions Dar An-Nahar
38, rue Andraos, imm. Media Center, 7e étage - Achrafieh
B.P.: 11-0226 Riad el Solh, Beyrouth,
11 07 2020 - LIBAN
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
darannahar@darannahar.com
http://www.darannahar.com

ISBN : 978-9953-552-34-7

Éditions de l'Université Antonine

RTMMAM 2011 - n° 5

RTMMAM
Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2)

Jean During, *Du sillon du disque aux replis de la mémoire : Le cas de l'Asie intérieure*

Frédéric Billiet, *Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements*

Ali Jihad Racy, *Sound Recording in the Life of Early Arab-American Immigrants*

Nidaa Abou Mrad, *Unité sémiotique de la qaṣīda à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī*

Sasan Fatemi, *Le mawrigi de Boukhara : Une musique de fête d'origine iranienne en Asie centrale*

Francis Gayte, *L'hymne Φῶς ἱλαρόν [Fōs Ilarōn]*

La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un pério-dique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (directeur de la publication, rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique et de lecture
(par ordre alphabétique) :
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, ISM de Tunis
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Jean Lambert, Université de Paris X - Nanterre
François Madurell, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction :
Institut Supérieur de Musique
Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ nidaaamr@upa.edu.lb

Édition et publication :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ contact@upa.edu.lb

Distribution :
Les éditions Dar Annahar
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
darannahar@darannahar.com

Commande
par voie électronique :
info@darannahar.com
darannahar@darannahar.com

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».
Le N° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».
Le N° 3 - 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».
Le N° 4 - 2010 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».
Le N° 5 - 2011 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».

In memoriam Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911)

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

2011 – RTMMAM n° 5 : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2)

Éditions de l'Université Antonine, Baabda – Liban

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

ISBN : 978-9953-552-34-7

RTMMAM n° 5 (2011)

UN SIÈCLE D'ENREGISTREMENTS, MATÉRIAUX POUR L'ÉTUDE ET LA TRANSMISSION (2)

Université Antonine

In memoriam Yūsuf al-Manyalāwī
(vers 1847-1911)

Sommaire

Éditorial 9

Articles

Jean During, *Du sillon du disque aux replis de la mémoire : Le cas de l'Asie intérieure* 11

Frédéric Billiet, *Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements* 27

Ali Jihad Racy, *Sound Recording in the Life of Early Arab-American Immigrants* 41

Nidaa Abou Mrad, *Unité sémiotique de la* qaṣīda *à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī* 53

Sasan Fatemi, *Le mawrigi de Boukhara : Une musique de fête d'origine iranienne en Asie centrale* 75

Francis Gayte, *L'hymne Φῶς ἱλαρόν [Fōs Ilarōn]* 97

Résumés (Abstracts) 125

Normes de soumission des articles 129

Éditorial

Faisant suite au numéro 4, consacré au sujet des « 3es rencontres musicologiques de l'Université Antonine (juin 2010) : Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission »[1], ce numéro comprend six nouveaux articles s'inscrivant dans la même thématique, telle que formulée par François Picard : « Il s'agit de voir les usages des enregistrements, tout particulièrement ceux publiés, à la fois pour la musicologie (étude des musiques), pour la transmission des musiques (les musiques non écrites ne sont plus depuis un siècle des musiques de l'éternel présent ethnologique), et pour l'ethnomusicologie (étude de l'usage des enregistrements) ».

Deux groupes se dessinent parmi ces articles en fonction du champ investigué. Le premier explore les rapports généraux que l'enregistrement entretient avec la tradition (transmission et/ou contenu) : Jean During propose ainsi une modélisation de la relation dialectique existant entre les traditions d'Asie intérieure et leur inscription sur support écrit et/ou sonore. De même, Frédéric Billiet se penche sur la diffusion par le disque de la tradition du chant grégorien telle qu'elle est réactualisée/réinventée au XXe siècle par les moines de Solesmes. Ali Jihad Racy, quant à lui, étudie les débuts du processus de greffe des traditions musicales arabes sur le continent américain, à l'aune des enregistrements 78 tours réalisés par la diaspora levantine.

Le deuxième groupe d'articles propose des analyses centrées sur des corpus traditionnels enregistrés particularisés : ainsi Nidaa Abou Mrad présente-t-il une analyse sémiotique de la forme de *qaṣīda* dotée d'un répons, à partir des enregistrements 78 tours du maître du genre, le *šayḫ* Yūsuf al-Manyalāwī (1847-1911), dont la fondation AMAR publie une réédition intégrale des enregistrements, à l'occasion du centenaire de sa disparition et à la mémoire duquel ce numéro de la RTMMAM est dédié. Sasan Fatemi, pour sa part, réalise une analyse du *mawrigi,* musique de fête des réunions masculines de Boukhara, aux origines liées à une minorité chiite allochtone et qui s'est adaptée au goût autochtone turkmène. Quant à Francis Gayte, il investigue les enregistrements des avatars musicaux monodiques et polyphoniques de l'antique hymne chrétienne *Φῶς ἱλαρόν,* en quête de clivages et de convergences entre différentes aires géoculturelles.

Nidaa Abou Mrad
Rédacteur en chef

[1] Ce colloque, placé sous le haut patronage du Ministre libanais de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et organisé par l'Université Antonine, en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), l'Académie Arabe de Musique (Ligue des États Arabes), the Foundation for Arab Music Archiving & Research (AMAR), the Zaki Nassif Music Program (Faculty of Arts and Sciences - American University of Beirut), s'est tenu le 4 et le 5 juin 2010 à l'Université Antonine et à la Fondation AMAR au Liban . Un résumé de cette manifestation figure à la fin du numéro 4 de la *RTMMAM* (2010, p. 121-122).

RTMMAM nº 5 (2011)

Du sillon du disque aux replis de la mémoire : Le cas de l'Asie intérieure

Jean DURING*

Transcription, description, prescription

S'agissant de faire le point sur l'usage des documents sonores que nous livrent les différents média modernes, il semble préalablement utile de comprendre à quoi nous avons affaire, que représentent ces documents dans leur contexte d'origine, ce que l'on peut en tirer, et les malentendus (c'est le cas de dire) qui pourraient résulter de leur usage. Toute nouveauté est précédée par un « déjà là », qui apparaît sur un fond dont elle ne se détache que lentement.

L'avènement du disque ou du rouleau de cire n'est pas le moment zéro d'un processus qui s'amplifie, se complexifie et s'industrialise au fil des temps, mais un nouveau support qui prolonge l'écriture et annonce l'image dont on espère qu'elle rendra de plus grand services encore à la transmission musicale. Les enregistrements témoignent du souci presque aussi ancien que l'écriture elle-même de symboliser les inflexions mélodiques par une trace éphémère ou durable. Le calame glissant sur le papier de Samarkand pour noter dans un *bayâz* les textes des chansons (avec parfois des indications de rythme ou de modulation), précède le stylet gravant la cire pour livrer la copie unique d'un événement fugitif. La question des enregistrements doit donc s'envisager dans ses rapports à l'écriture autant qu'à la mémoire. Dès l'origine, les musicologues acquérant ces rouleaux s'empressèrent de les transférer en quelque sorte sur le papier pour les rendre intelligibles grâce à la notation, laquelle était alors le seul support disponible à des fins d'analyse et de comparaison. De nos jours encore, les média les plus fidèles et les plus accessibles sont loin d'avoir supplanté les transcriptions, non pas que l'écriture apporte un plus à l'enregistrement sonore, mais parce qu'elle opère une sorte d'officialisation, de fixation, frustrante pour la sensibilité mais satisfaisante pour la raison, ce qui est

* CNRS.

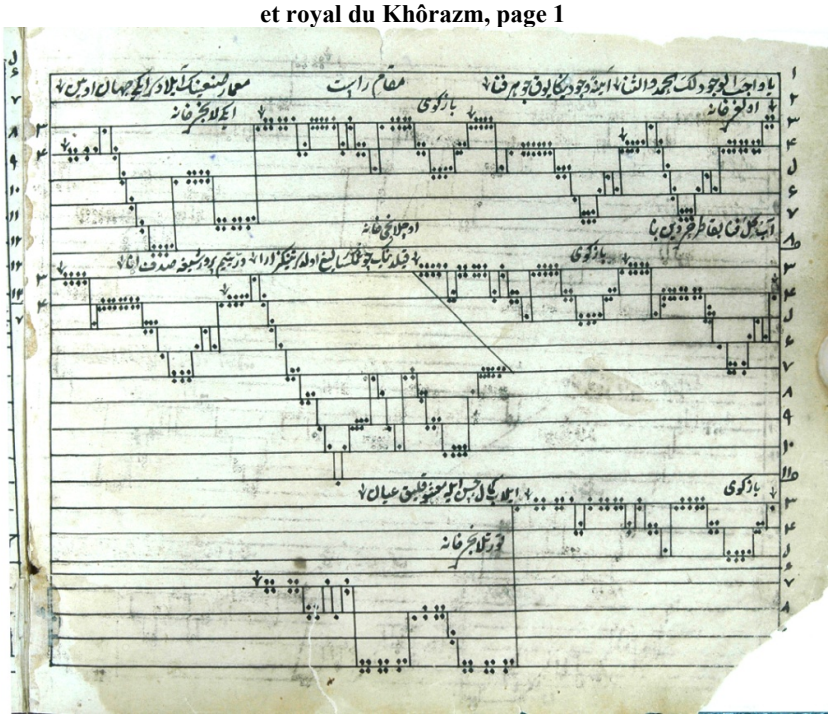
peut-être son objectif caché. Elle joue donc de l'agentivité en dépassant la description, pour *prescrire ce qui doit être,* comme plusieurs exemples le suggèrent.

Le souci de conserver les répertoires apparaît sporadiquement dès le XVII^e^ s. avec les transcriptions de Bobowsky, alias Ali Ufki en notation occidentale. Comme on le sait, ce jeune polonais formé à la musique occidentale devint, par un caprice du destin, un lettré de la cour ottomane, et transcrivit 550 pièces aisément déchiffrables, mais pas forcément faciles à restituer. Il fut suivi par Kantemir en 1715 qui nota 350 pièces (ou en récupéra les notations en système *abjad*). Puis, après une longue période où l'on ne semble pas s'intéresser aux notations comme mode de transmission, apparaît, au XIX^e^ siècle, un autre système dû à l'initiative de Hambartsum Limoncian (1768-1839), qui, encouragé par le Sultan, consigna de nombreuses chansons arméniennes ainsi que des mélodies ottomanes. Il inventa pour cela une notation musicale, à partir des *khaz* (neumes) arméniens, qui fut en usage durant quelques décennies.

Il est significatif que le souci de préserver ou d'écrire la musique soit d'abord le fait de non musulmans ou d'« Occidentaux » ; un captif polonais converti et formé au sérail, un savant prince roumain qui connaissait 14 langues, un Arménien. C'est-à-dire des personnes qui envisageaient l'écriture comme un outil fondamentalement profane, dépourvu de l'aura de sacralité que lui prêtent les *ahl al-kitâb.* Dans le monde turc et persan, la première tentative systématique due à un musulman natif est probablement celle de Kômil Khôrazmi, qui en 1883 réalisa la transcription du répertoire classique et royal du Khôrazm. Il se met à l'ouvrage pour répondre à la décision du khân de fixer et légitimer un corpus canonique aux proportions imposantes. Cette entreprise survient plus d'un siècle après les Ottomans, mais bien avant tous les autres peuples d'Asie intérieure. De plus, il s'agit d'un répertoire monumental, alors que ses prédécesseurs (Kantemir et autres) ne transcrivaient que des pièces autonomes. Le maître imagina pour cela un système de tablature de *tanbur*, puis de *dutôr* (transcription 1).

Le conservatisme des gens du Khorazm, évident dans leur architecture, est également un trait caractéristique de leur musique. Afin de la restaurer, un khan du début du XIX^e^ siècle envoya spécialement un musicien de cour à Boukhara pour y rapporter des modèles et des secrets de composition. Plus tard, entre 1864 et 1910, le répertoire se cristallisa sous le règne du khân Muhammad Rahim-khôn, alias Feyruz II, poète et passionné de musique aux exigences sans compromis. Déplorant que des douze *maqôm* décrits dans les sources classiques, il n'en restât que six, il considérait son devoir royal d'empêcher que le moindre fragment de répertoire se corrompît ou tombât dans l'oubli, et émit à cette fin le décret suivant : « Il est proclamé que les *maqôm* du Khorazm sont la propriété inaliénable du peuple. Ceux qui contesteraient ce décret, qui déprécieraient le rôle des *maqôm* et qui ne les exécuteraient pas comme il convient seront sévèrement punis » (Avaz, 1997, p. 135). Régulièrement le khân faisait repasser aux musiciens de cour leur « permis de chanter », si l'on peut dire.

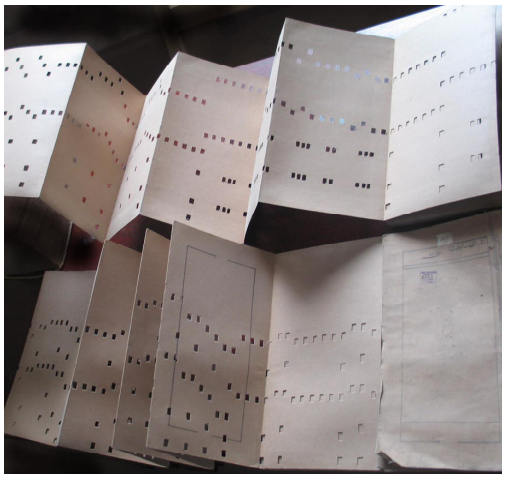
Transcription 1 : Kômil Khôrazmi, 1883, transcription du répertoire classique et royal du Khôrazm, page 1



Malgré leur clarté, les tablatures de Khorazmi, ont été à peine exploitées, de sorte que le répertoire s'est transmis oralement avec plus ou moins de précision, lorsqu'on n'en a pas oublié des pans entiers. (La transcription d'une bonne partie de ce répertoire par M. Yusupov (1980, 1987), n'est pas fiable et donc jamais utilisée). Toutefois il est actuellement en cours de restauration par un musicien de premier ordre, Rustam Boltaev[1], de Khiva.

Dans la même ligne se situe l'initiative du soufi Qalandar Donmas qui, au début du XX^e^ siècle, enregistra tout le répertoire du *maqâm* khorezmien sur un limonaire, une sorte d'orgue mécanique. Les boîtes de cartes perforées ont été conservées et attendent toujours d'être remises dans un appareil du même genre. Compte tenu du contexte, il y avait là encore une intention délibérée de consigner un répertoire intégral d'une façon qui dépassât les moyens courants de l'époque. À cette époque les disques et rouleaux de cire existaient déjà, mais il en aurait fallu des centaines pour enregistrer tout le répertoire. Ainsi, cette entreprise fait date : il s'agit d'une *intégrale*, qui est directement le produit d'une performance enregistrée, et non une transcription ni une dictée d'un musicien à un musicologue.

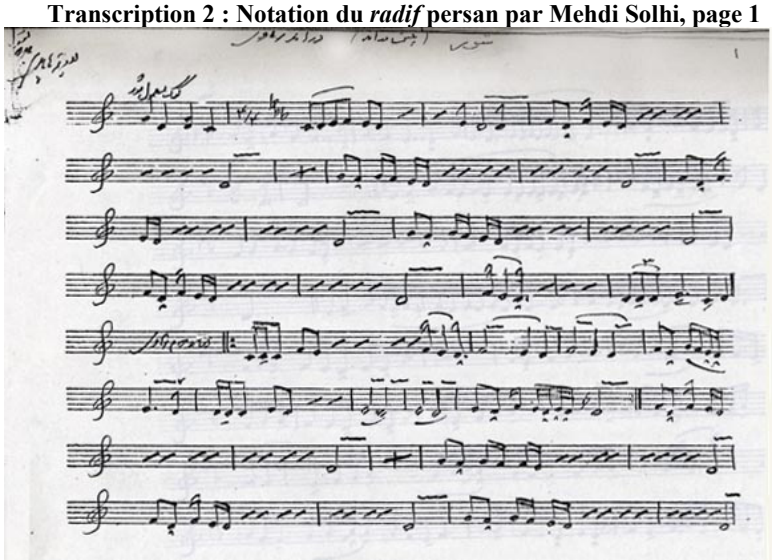
[1] Grâce une subvention d'une ONG, il a commencé par reconstituer et faire jouer en ensemble le *maqâm* Râst, considéré comme prioritaire. Certaines parties présentaient une originalité unique par rapport aux versions transmises oralement. Par la suite il travailla sur un corpus appelé Dutor Maqôm.



Photographie n° 1 : Enregistrement par Qalandar Donmas du répertoire du *maqâm* khorezmien sur un limonaire

Le jalon suivant de l'histoire des transcriptions des répertoires modèles est la réalisation de l'Iranien Mehdi Solhi, qui, vers 1920, nota en solfège occidental ce que l'on considère comme le modèle canonique de la musique persane. Sa transcription ne fut jamais publiée, mais servit de base à un travail analogue entrepris par le maître Musâ Ma'rufi et publié en 1962, un peu avant son décès.

Transcription 2 : Notation du *radif* persan par Mehdi Solhi, page 1



Dans ce type d'entreprise, un autre jalon fut pour l'Asie intérieure la transcription du *Shash-maqôm* boukharien (1924) par Uspenskii (1897-1949) agissant sur ordre du ministre de l'époque. Cette transcription très schématique, guère descrip-

tive et dépourvue des paroles en persan n'a quasiment jamais été utilisée. Compte tenu du style vocal boukharien, on comprend que ce travail, qui est le fait d'un musicologue occidental, a peu de chance de servir aux musiciens. Il s'agit fondamentalement d'une entreprise symbolique, en l'occurrence commanditée par l'État. (Il faut remarquer qu'en ce qui concerne le chant, le mode de notation approprié est tout simplement la transcription des poèmes, avec quelques indications mélodiques, comme par le passé. En ce qui concerne l'Iran, il semble qu'aucun chanteur ne se réfère à des notations ou pratique le solfège)[2].

Après cette période de fixation par l'écriture, un changement radical a lieu : désormais on ne transcrit plus les airs de mémoire ou en interrogeant un interprète qui le dicte section par section à un informateur (comme Beliaev ou Uspenskii). Soit l'interprète connait le solfège[3], soit son enregistrement est transcrit par un spécialiste.

La nouvelle donne : l'enregistrement *long playing*

Durant longtemps, le format des 78 tours ne permettait pas d'enregistrer de longues pièces. Hoseyn-qoli, le fameux maître *qâjâr* (m.1915) laissa 3 ou 4 disques 78 tours de son *radif* du *maqâm Segâh* interprété au *târ*. Mais il n'était pas concevable, tant techniquement que commercialement, de lui faire jouer son *radif* complet en une soixantaine de disques. Dans les années 50 et 60 se répand un nouvel appareil qui va changer le monde de la musique : le magnétophone. Ce sont d'abord les énormes et pesantes machines à fil de fer, puis les appareils à bande que des amateurs commencent à acquérir. Quant au LP vinyle, il reste la plupart du temps un support soumis à la loi du marché bien plus qu'à la patrimonialisation. Toujours est-il qu'avec ces nouveaux outils, il est désormais possible d'enregistrer l'intégrale de certains répertoires exemplaires. On distingue deux types aux tenants et aux aboutissants différents : les enregistrements faits par des amateurs, et ceux réalisés officiellement.

Les premières réalisations sont celles des Ouïgours du Xinjiang. Turdi Akhon (1881-1956), un barde à la mémoire phénoménale, est choisi parmi d'autres pour enregistrer *la* version des Douze *muqâm* ouïgours[4]. Un magnétophone à fil de fer est laborieusement transporté de Shanghai à Urumqi. Il servira au premier enregistrement du *Onikki muqam*, le second étant réalisé un peu plus tard avec un appareil à bande. Le musicologue Wan Tong Shu transcrivit l'intégrale en 2 volumes denses, en fusionnant dit-on les deux enregistrements pour aboutir à une version idéale (1959). Comme dans le cas d'Uspenskii, cette version ne comporte pas les paroles, dont le contenu lyrique ou spirituel gênait les censeurs chinois. En 1994 l'Académie de Recherche sur les *Muqâms* ouïgours et le Ministère de la Culture de Xinjiang publia une nouvelle version officielle en 12 volumes qui diverge de celle de Wan, comme si elle avait été refaite à partir d'autres sources[5]. Une raison en est

[2] Le cas de Mohsen Karâmati est différent : c'est à des fins didactiques qu'il a enregistré 186 *tasnif*s de 'Abdollâh Davâmi en utilisant les notations que F. Pâyvar en avait faites. (1996).

[3] C'est le cas du maître ouzbek Ari Bâbâkhânov (Jung, 2010), ou du Tadjik 'Abduvali 'Abdurashidov qui ont récemment publié leur transcription du *Shash-maqôm*, ou de ses parties.

[4] Conformément à l'idéologie de la Tradition, on chercha *un* représentant unique, pour en faire le père fondateur, sans s'embarrasser des autres transmetteurs.

[5] *Uyghur 12 muqami,* Xinjiang Khelq neshiryati, Urumqi, Xinjiang, 1994. *Onikki muqam tikstlari,* 1968, autres éditions en 1980, 2005.

que Wan transcrivait ce qu'il entendait sans prendre en compte les variations d'accordage, si bien qu'il manqua la cohésion modale de nombre de sections. Autre défaut, comme chez Uspenskii, la partition ne comporte pas les paroles qui sont reléguées à la fin de chaque volume. Dans la seconde publication, les partitions ont été éditées avec soin mais les paroles ne sont toujours pas placées sous les mélodies. Il aura fallu attendre environ 60 ans pour qu'une 3ème édition soit en cours de préparation avec les textes sous les notations. De plus, peu satisfaits par la transcription officielle qui est excessivement descriptive au niveau de la mélodie, des ornements et du rythme, et toutefois lacunaire en ce qui concerne l'adaptation du texte aux mélodies, des musiciens ont préparé leur propre version, plus lisible, et de fait, plus complète. Il se peut qu'elle remplace bientôt l'autre, mais entretemps, il y aura probablement une nouvelle version officielle issue d'un aller retour entre l'enregistrement et la notation.

Il est curieux que tant de notations de ces répertoires patrimoniaux soient dépourvues de paroles. Kantemir n'a pas noté une seule chanson, tandis qu'en Iran c'est la version instrumentale du *radif* persan qui a surtout occupé les musicologues (transcription de Ma'rufi, puis de During, puis de Pirniâkân et Vohdâni). Il y a bien la difficulté d'écrire le texte de droite à gauche alors que la mélodie se lit dans l'autre sens, mais la raison profonde en est que les notations s'adressent bien plus aux instrumentistes qu'aux chanteurs, car dans ces traditions, c'est la poésie et la connaissance des mètres et des cycles rythmiques qui constitue le support principal de la mémoire. Si l'on a tardé à livrer à la fois les notes et les textes, c'est en partie parce que les chanteurs se débrouillaient avec leurs petits cahiers de textes, *bayâz*, où ils consignaient les poèmes attribués à chaque *maqâm*. De nos jours encore, en Iran les chanteurs n'utilisent pas les notes, tandis que les instrumentistes s'y réfèrent souvent pour pallier aux défaillances de la mémoire, mais jamais en concert. L'avantage des notations sur l'enregistrement qui en est à l'origine est qu'instantanément on peut trouver le passage recherché. Il est concevable qu'à l'avenir, on ait recours à des livres électroniques capables de jouer les passages voulus, mais de toute façon, pour rafraîchir la mémoire, les notations sur papier resteront plus commodes.

Avant d'aller plus loin, il semble que le statut et même l'existence de ces répertoires monumentaux doivent être envisagés dans la perspective des moyens de fixation par lesquels ils sont passés et passeront encore. Tels qu'ils nous sont présentés à la fin du XIXe siècle, ces *nuba* ou *maqâm* d'Asie centrale et de Perse sont comparables à des palais ou de superbes medersas, des constructions qui furent achevées, parachevées, puis conservées dans l'état. Toutefois, l'architecture nous dit que ces cas sont très rares, qu'un bâtiment évolue et se transforme avec le temps, se démolit, se restaure et s'agrandit, qu'il est habité, répond à des besoins variés, ou encore tombe en déshérence, vidé de ses meubles et de ses décorations, puis détourné de sa fonction ou réhabilité en musée ouvert aux visiteurs, mais fermé aux locataires. Il faut donc s'attendre à retrouver des phases de ces devenirs dans les monuments musicaux apparemment les mieux conservés, et a fortiori à petite échelle, dans les répertoires de pièces discrètes qui circulent - discrètement aussi - d'une génération à l'autre.

Ce qui pose aussi la question de leur avenir : que faire avec toute cette matière ? Se contenter de la reproduire, de rivaliser de brio ou d'originalité dans son interprétation, à l'instar de la musique occidentale qui pourrait bien avoir livré à l'Orient ses modèles de référence et ses concept d'œuvre, voire de "notes" qui se laissent précisément « noter » ? Mais la Tradition, paradoxalement, demande de dépasser les œuvres (tout en s'appuyant sur elles), pour avancer dans la direction qu'elles indiquent. En pratique, plusieurs attitudes ont cours selon les cultures ou les individus. Nous en évoquerons quelques-unes entre la restauration et le parachèvement, la recherche des principes, la déconstruction, l'immobilisme, l'indifférence, la récupération ethnico nationale, la folklorisation ou la touristification.

Légitimer les manipulations. Fixer le passé plutôt que transmettre

En ce qui concerne le *muqam* ouïgour, on a l'impression que la sauvegarde du répertoire a servi en fin de compte à *légitimer* sa manipulation, plus qu'à le transmettre. Non seulement les paroles en ont été escamotées, ce qui s'est passé aussi pour le *Shash-maqôm* de Boukhara dont les textes persans ont fini par être remplacés en Ouzbékistan par des vers ouzbeks, mais encore, le style d'interprétation originale a été profondément altéré. Très rares sont les musiciens qui le perpétuent, car, au lieu de se référer à la source, qui n'a jamais été diffusée, les responsables culturels ont promu une version officielle sous une forme orchestrée (quoiqu'encore monodique), avec des intonations ajustées aux intervalles occidentaux (une manipulation dont le *mugham* Azerbaïdjanais a souffert plus qu'aucune tradition), avec des tempos accélérés d'année en année. Les performances ouïgoures, même enregistrées à Tachkent, reproduisent les arrangements prescrits par l'Académie de Muqâm, que l'on retrouve dans toutes les interprétations en ensemble. La distribution des rôles, les tutti, solo de flûte, reprise au luth, voix féminines et masculines, refrains en chœur, etc., tout est désormais prévisible, et ce, d'autant plus que les enregistrements intégraux en ont été réalisés et diffusés en CD.

La version ouzbek fut enregistrée et publiée dans les années 1970 en une vingtaine de disques. L'interprétation correspond au goût de l'époque, avec un orchestre étendu, des choristes, des alternances de voix masculines et féminines, style qui est toujours en vigueur de nos jours dans les performances très officielles. Pourtant, les Anciens ne jouaient ce répertoire qu'en formation très réduite, souvent même en duo ou tout seul en s'accompagnant au *tanbur*. Il s'agit d'une évolution générale de beaucoup de musiques classiques d'Asie intérieure, effet d'occidentalisation auquel il n'y a guère que l'Inde et l'Azerbaïdjan qui y aient résisté. Le Muqam ouïgour a subi ce processus jusqu'à ses limites : non seulement par le nombre d'interprètes réunis, mais par la transformation des *muqam* en spectacle total comparable à un opéra, avec trame narrative, personnages, chorégraphies, costumes et décors, le tout destiné autant à la scène qu'à la vidéo. De plus, le tempo s'est considérablement accéléré au fil du temps. Cette évolution n'est pas seulement imputable à des directives officielles, elle est aussi le fait de certains individus, notamment les jeunes. Un groupe de *muqamistes* ouïgours qui s'était constitué à Tachkent vers 2001 a fini par se disperser parce que le leader forçait le tempo au point que les autres

n'arrivaient pas à suivre. Ce processus correspond en partie à la « touristification » : le Xinjiang est un lieu exotique pour un milliard de chinois Han ; il attire les touristes dans des restaurants locaux où se produisent des musiciens et des danseuses. Il est même question de faire chanter le *muqam* sur des textes chinois[6].

Parachever ou achever

Une autre démarche consiste à *parachever le legs traditionnel*. Le projet de fixer le passé a conduit à la restauration, à la reconstruction de certains répertoires monumentaux. Il est difficile de composer une *nouba* ou un septième *maqâm* boukharien, mais certains l'on fait sans toutefois parvenir à homologuer leur production[7]. Il était moins osé de développer ce qui existait déjà en rajoutant quelques pièces. En Iran, personne n'a osé toucher au *radif* depuis Abolhasan Sabâ qui y a intégré deux ou trois mélodies régionales.

Les *maqâm* les plus complets de la série des 12 ou 6 suites, comportent chacun environ 30 pièces distinctes, la plupart ayant des caractéristiques métriques, rythmiques et de tempo. En dressant le tableau synoptique de tous les *maqâms*, il apparaît que certaines *suites* sont incomplètes par rapport à d'autres. On en a conclu que des pièces du puzzle ont été perdues, et qu'il convenait de remplir les vides par des compositions conformes aux critères correspondants. Cela s'est passé chez les Ouïgours avec Yunus Mijit et chez les Tadjiks avec A. Abdurashidov au sein de l'Académie de *maqâm*[8]. Cette démarche a son équivalent dans la restauration des monuments, comme en Ouzbékistan où chaque carré de faïence manquant a été bouché par une copie en général grossière, du carreau correspondant. Bien sûr, il arrive que de nouvelles pièces parviennent à égaler la qualité des anciennes, mais la question est plutôt celle du sens de la démarche de restauration. Elle s'enracine dans l'idée que ces répertoires existaient bien sous une forme achevée, parfaite, immuable, en quelque sorte fermée, et qu'ils étaient conçus comme des unités indivisibles, bien que l'exécution d'une suite *maqâm* s'étende couramment sur deux heures, ce qui n'était pas un format très réaliste à une époque où la notion de concert était toute différente.

Confrontée à cette tendance, la musicologie critique doit adopter une démarche de déconstruction. Un examen rapide de la structure des 6 *maqôm* ouzbek-tadjiks, révèle son caractère hétérogène, voire hétéroclite, avec toutes les pièces instrumentales placées en introduction. Il semble plutôt qu'on ait regroupé des suites autonomes de longueur moyenne afin d'arriver à 6 plutôt qu'à 12, 17 ou 24 *maqâm*. Sans entrer davantage dans les détails, ces cas semblent relever de l'idéologie, reflétant une fascination pour un type de cohérence, de perfection structurelle qui s'impose par un effet de masse et de durée. Cette conception de la musique aurait peu de chance de se réaliser sans l'existence de supports de la mémoire consignant

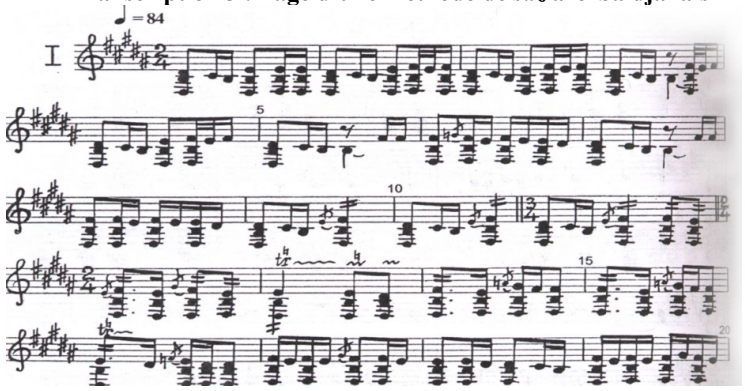
[6] L'histoire de la constitution du Onikki Muqam au XX^e^ siècle reste à faire, mais sans perdre de vue qu'il ne s'agit pas ici « d'invention de tradition ».

[7] C'est le cas de M. Ergashev de Douchanbé, qui a arrangé une suite *maqâmique* en Hejâz (une gamme modale non exploitée dans le Shash-maqôm).

[8] Le point remarquable dans ce cas est que les pièces ajoutées ont été composées en concertation, par plusieurs musiciens à la fois. L'édition de ce répertoire intégral est imminente.

les savoirs dispersés des informateurs[9], comme l'écriture ou les enregistrements qui d'ailleurs par la suite sont officialisés par leur transcription. On peut se demander pourquoi, alors que les enregistrements parlent presque tous seuls, tant de musiciens sont encore obsédés par la notation de leur répertoire. Ils pourraient se contenter d'un catalogue audio, de *maqâm* ou des pièces-modèle à titre pédagogique, car dans bien des cas, la transcription mal faite n'est d'aucune utilité, et n'a de sens que symbolique. Ainsi, on assiste en Iran à une prolifération de notations, elles-mêmes tirées des enregistrements qui souvent, notamment avec les genres *taqsim* et *radif*, ne sont que des actualisations parmi d'autres de modèles abstraits, de figures ou d'itinéraires, ou même simplement des improvisations réussies. Alors que les enregistrements donnent malgré leurs lacunes une image acoustique fidèle de ce qu'a fait un musicien ou plusieurs, il est paradoxal d'assister dans des cultures musicales orales, à ce retour en force de l'écriture, appuyée par l'utilisation de logiciels, lesquels sont pourtant conçus dans le dédain de tout ce qui ne correspond pas au système tonal et métrique occidental.

Transcription 3 : Page d'une méthode de *sâz* azerbaidjanais



À titre d'exemple nous détachons une page d'une méthode de *sâz* azerbaidjanais où la mélodie Dilgham est notée en si majeur (alors que do convenait aussi bien), tandis que le bourdon rythmique des cordes à vides est consigné note pour note, le tout rendant la partition illisible pour un musicien de tradition orale.

Capter le geste musical

Faute d'un contre-exemple audio, on aura un aperçu du jeu réel du *sâz* avec quelques photos de Adalat Nasibov, le plus grand *ashugh* instrumental de son époque. Bien entendu, il n'a jamais rien eu à faire avec les notations et à chaque fois qu'il annonce un des 70 *hava* des *ashugh*, il semble le réinventer dès la première note sous le feu de l'inspiration. Voilà ce que les enregistrements et les notations ne pourront jamais représenter : une gestuelle non seulement expressive, mais témoignant d'une relation fusionnelle avec l'instrument.

[9] Dans le cas du Shash-maqôm tadjik ouzbek, c'est en compilant les répertoires de plusieurs transmetteurs que l'on a constitué la vulgate.

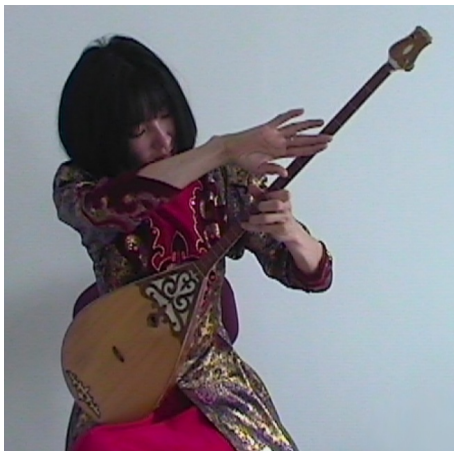
Photographie n° 2 : Adalat Nasibov en concert

Photographie n° 3 : Adalat Nasibov en concert

Photographie n° 4 : Adalat Nasibov en concert

Dans toutes les cultures il y a des musiciens dont le jeu est incompréhensible sans sa gestuelle, qu'il s'agisse de micro mouvements des doigts ou d'une implication totale du corps. Les joueurs de luth kirghiz et kazakhs en ont fait un genre

particulier quasi acrobatique ou chorégraphique. *Pour la transmission des musiques de ce type, le seul support valable est la vidéo, le film*[10].



Photographie n° 5 : Aygul Ulkenbaeva, jouant du *dombra* kazakh

Quand l'icône devient idole

Après le fétichisme des notations et la sacralisation par les enregistrements engendrant des modèles canoniques, arrêtons-nous un peu sur d'autres attitudes par rapport au legs du passé. On se limitera à quelques cas exemplaires de la façon dont les traces acoustiques laissées par les maîtres sont réinterprétées techniquement ou réintégrées dans le flux du présent.

Tout en étant conscient des pièges et des illusions que peuvent receler le recours exclusif aux documents sonores anciens, il faut évidemment en reconnaître les innombrables avantages. Au niveau le plus élémentaire, il peut s'agir de restaurer un système qui aurait été simplifié ou altéré au niveau du rythme, des intervalles, des structures modales ou autre. Un cas remarquable en est donné à notre époque en Azerbaïdjan. Le système officiel azerbaïdjanais ainsi que la pratique instrumentale (en particulier à travers les frettes du *târ)* prend en compte certains intervalles essentiels à l'interprétation et à la différenciation des modes communs à la plupart des traditions du Moyen-Orient. Cependant les modes persans ou arabes adaptés au *Mugham âzeri* perdent leurs intervalles de seconde neutre qui sont remplacés par des degrés stables ou fluctuants selon la pente et l'attraction mélodique : au lieu du 3/4 de ton on joue soit un demi-ton, soit un ton affaibli d'un ou deux commas[11].

Avec l'arrivée d'Alim Qasimov et ses accompagnateurs sur la scène musicale, ce système va révéler son incohérence. En 1987 déjà, Alim Qasimov démontrait qu'il pouvait parfaitement chanter dans les intonations disons arabe, persane et

[10] C'est pourquoi l'auteur de cet article a filmé, entre 1999 et 2008 plus de six heures de vidéo des répertoires des grands maîtres des luths ouzbeks et kirghiz.

[11] Ce système pourrait avoir été prescrit à partir de l'échelle idéale de Safiuddîn, mais certains degrés (demi-tons très serrés et tierce harmonique) sont probablement un emprunt aux mélodies modales (*hava*) des bardes *ashugh*.

anatolienne, et considérait les intonations officielles comme fausses. Son accompagnateur, Malik Mänsurov, légitimait l'intervalle de seconde neutre par son usage en 1914 dans les disques de Shekle Aläskär. En écoutant ces enregistrements, plusieurs musiciens de talent sont revenus récemment aux anciens intervalles et réintroduisent la seconde neutre dans *Shur* ou *Humâyun*. Au fil du temps, Malik Mänsurov rajouta des frettes sur son *tar*, à tel point qu'il en compte environ 26 à l'octave. Ainsi, les 78 tours ont permis de légitimer les intonations que les enregistrements de l'époque soviétique (après 1920) ont effacées en diffusant en masse des intonations nouvelles. Quelques musiciens ont suivi cette voie comme Elman Saliev, mais curieusement, la majorité d'entre eux, notamment ceux de la génération précédente, ont été profondément conditionnés par le système officiel et récusent ces intonations qu'ils qualifient d'iraniennes, ignorant qu'elles ont cours dans toute l'Anatolie et dans le monde arabe. Question de goût, il n'y a pas de vérité en art, même si cette palette de 26 intervalles est plus riche que l'ancienne.

Une conséquence notable des premiers documents sonores pourrait donc être de retourner la perspective des musiciens et des amateurs vis à vis de leur héritage. En principe la tradition se présente comme la continuité, la préservation du passé, mais en pratique, cette position –qui vaut pour la littérature, la poésie, la peinture, l'artisanat, etc.– est difficile à tenir pour la musique, notamment lorsque les conditions de vie et les structures sociales évoluent rapidement. La raison est aussi technique : l'objet musical est immatériel et n'a d'autre substrat que la mémoire.

Prenons l'exemple de l'Iran ou de l'Azerbaïdjan : il y a soixante ans, quelles étaient les sources permettant de cerner la tradition musicale ? On ne remontait pas plus loin que ce qu'on peut appeler *la mémoire du grand-père :* à savoir qu'un maître âgé de soixante dix ans perpétuait un style remontant tout au plus à son enfance et livrait des informations ou des anecdotes mettant en scène des personnages importants de la tradition datant de son enfance. Au-delà on ne savait pas grand chose sur la nature et la situation de la musique. Notre maître ʻAli Akbar Shahnâzi se souvenait bien de son père, et savait que son grand-père ʻAli Akbar Farahâni était une très grande figure à la cour de Nâseroddin shâh. Il disait que le *radif* de son père remontait à trois cent ans, alors que rien ne permet d'affirmer que Farahâni ne l'avait pas composé lui-même vers 1850. De nos jours, faute de trace écrite, il n'existe aucune composition en Iran dont on puisse dire avec certitude qu'elle remonte à plus de deux siècles. C'est seulement grâce à quelques disques anciens, et plus encore à des enregistrements réalisés officiellement vers 1960 et 1970, que s'est constitué un répertoire canonique, avec le discours qui lui est couramment attaché pour estomper la diversité et la multiplicité des artefacts équivalents. Pendant quelques décennies, le passé récent dont témoignaient les 78 tours était quasiment dissimulé. Il y avait bien sûr une raison technique, le gramophone étant dépassé par l'électrophone, mais, il semble que les esprits et les oreilles n'étaient pas préparés à intégrer ce passé. De fait, lorsqu'on enregistra à la Radio les répertoires canoniques ou canonisés de deux ou trois transmetteurs parmi les plus importants, ces sources restèrent quasi secrètes durant longtemps. Seuls les initiés pouvaient se procurer des copies. De même, Nur ʻAli Borumand, un des plus importants transmetteurs avait dit-on emprunté à Hajji Âqâ Mohammad Irâni (alors presque cente-

naire) les bobines qu'il avait eu le bon esprit de faire enregistrer par Esmâ'il Qahremâni jouant le *radif* de Mirzâ 'Abdollâh. Borumand travailla sur ces bandes puis passa un contrat avec la Radio nationale pour son enregistrement *personnel* de ce répertoire, et ne rendit jamais les bandes que sa famille cacha ou détruisit après sa mort. Par ailleurs, durant cinquante ans, un enregistrement magistral, réalisé en privé par Behzâd Fakham-dowle Behzâdi le meilleur élève de Hoseyn-qoli, ne sortit jamais d'une collection privée[12].

Il est probable que les décideurs culturels n'avaient pas envie de voir un autre *radif* concurrencer le premier. Il en va de même du *radif* d'Esfahân du chanteur 'Abbâs Kâzemi, qui n'est toujours pas pris en considération. Pour un musicien praticien, la prise en compte de tous ces répertoires ou de ces versions conduirait à une saturation. En revanche, il est possible qu'un public d'amateurs s'y intéresse. Après la révolution, la situation changea progressivement, et de nos jours, presque tous les documents de référence couvrant une soixantaine d'années, sont disponibles sur le marché en CD. Ce cas mérite d'être souligné : les Iraniens ont complètement rattrapé leur passé récent et continuent à remonter dans le temps. Les Turcs aussi, dans une mesure bien plus faible, mais avec une grande abondance de documents classiques autant que régionaux. Les Azerbaïdjanais sont également dans la course, avec des sites internet et, entre autre, seize CDs couvrant toutes les archives vocales du Karabagh, pour des raisons politiques évidentes.

La question qui émerge de cette nouvelle situation est désormais : que faire avec tous ces enregistrements ? Il ne s'agit pas seulement de plans de sauvegarde et d'archivage sans cesse à revoir au fil des nouvelles technologies et des financements, mais bien plus d'une question qui s'adresse aux musiciens issus des cultures concernées, et d'ailleurs de plus en plus intéressés aussi par les cultures allochtones. Le problème essentiel n'est pas la mémorisation, l'extension du répertoire qui pourrait être facilité par les notations, mais ce que l'on peut en tirer. Or, faire revivre ces musiques n'est pas simplement une affaire d'oreille, mais entre autre de perception globale d'une situation qui engage le corps, le geste, l'interaction entre les participants. La part visuelle est une composante essentielle d'un mode de transmission présentielle, c'est pourquoi nous insistions plus haut sur la nécessité de filmer les performances musicales. Le cas suivant illustrera ce propos.

À Téhéran en 2004, un concert annonce : M. X. joue le répertoire de Hoseyn-qoli (m. 1915) à partir des enregistrements qu'il a laissés. Démarche méritoire, car le jeu du maître de la cour Qâjâr équivaut toujours au summum de la technique, de la densité, et de la subtilité, sans parler de son souffle et de son inspiration. Entre deux motifs chantés, le moindre de ses solos est toujours une source d'émerveillement même pour les joueurs de *târ* les plus habiles. Le jeune soliste commence par lire une présentation soulignant certaines particularités de ce style. Puis il prend un *târ* dont il a enlevé la sixième corde par souci d'authenticité, et entame une pièce qu'il a apprise d'un vieux disque. Perplexité et déception des amateurs : on retrouve bien la ligne mélodique dessinée avec un tremblement rapide du plectre, mais sans accentuation, avec un son timide, un souffle court. Alors

[12] Finalement ces enregistrements, qui datent des années 1950, ont été publiés en deux CD chez Mahoor, de même que ceux de Mortezâ Neydâvud.

qu'on attendait une déclamation, on a l'impression qu'il bredouille son texte. À la fin de la démonstration, les sarcasmes fusent. De toute évidence, le jeune homme n'a même jamais *vu* un maître jouer le *târ* à l'ancienne manière. En effet, on ne peut aborder ce style sans avoir passé des heures en face d'un grand interprète, les yeux écarquillés, à imiter ses gestes, à sentir sa disposition intérieure, à observer son attitude, à deviner son approche de la musique, de la vie. Devenir le disciple d'une pile de vieux disques ne mène pas loin. Si l'un ou l'autre ont progressé par cette voie, c'est qu'ils avaient déjà une base stable, ou qu'ils avaient rencontré quelqu'un dont le jeu comportait quelque trace du style ineffable dont certains disques anciens témoignent.

Ces conditions étaient parfaitement remplies dès sa jeunesse par le regretté Cinucen Tanrikorur (m. 2000), que l'on peut considérer comme le disciple posthume du divin Jamil Bey Tanburi. La découverte des anciens enregistrements de ce génie le bouleversa. Il rompit complètement avec le style de son maître, l'étonnant tsigane grec Jorgo Banajos, et développa au *'ud* le jeu de *tanbur* de Jamil Bey, en une démarche profondément créative. Il ne se contenta pas de restaurer le style ottoman, il innova et réussit si bien que son jeu du *'ud* devint la référence pour la génération qui suivit, avant d'être débordé par un autre courant[13]. Malgré sa science et sa rigueur, il ne tomba pas dans le dogmatisme, il ne fit pas d'une icône une idole, ce qui en revanche fut le cas d'un de ses confrères iraniens dont l'itinéraire est intéressant à un autre titre mais dont on taira le nom par discrétion.

Dans un premier temps, ce dernier parvint à restaurer le style le plus pur d'un instrument persan qui avait été considérablement occidentalisé. Il contribua à sauver un instrument et sa technique en écoutant sans relâche, durant plus de vingt ans, quelques disques 78 tours du plus brillant maître qui eût laissé une trace enregistrée de cette école. Il consulta par ailleurs tous ceux qui avaient un tant soit peu travaillé avec son maître posthume. Chercheur épris de pureté, il devint effectivement l'héritier unique du maître *qâjâr,* non seulement en tant que dépositaire de sa science, mais comme un véritable disciple, lui vouant une vénération sans borne. Malheureusement, au terme de sa démarche d'auto-clonage, considérant qu'il avait accédé à la vérité ultime, il devint un maître à penser, un gourou pour ses nombreux élèves. Sortant de sa réserve naturelle il durcit ses positions jusqu'à l'agressivité, tandis que son art instrumental stagnait sans dépasser le niveau de la parfaite imitation. À la longue, beaucoup de ses anciens élèves, le désavouèrent, tout en reconnaissant qu'il leur avait beaucoup appris.

Quelle leçon tirer de ce cas ? C'est qu'en isolant la musique de tout contexte humain et relationnel, on risque de manquer la nature présentielle de cet art, qui lui confère à la fois son caractère d'événement et sa dimension *éthique*. Or l'éthique ne se cultive pas dans l'isolement. De fait, le maître en question ne s'est guère impliqué avec d'autres musiciens, se limitant à des solos, dans un répertoire également très restreint. Il recommandait à ses disciples de s'abstenir d'écouter toute autre musique, même persane, qui ne corresponde pas à ses normes. Le comble du fétichisme et de l'adulation fut atteint lorsqu'il chargea un de ses élèves de transcrire la

[13] A noter que durant les deux derniers siècles de la période ottomane, le *'ud* n'était pas un instrument très classique. Tanrikorur contribua à redorer son blason et à le faire revivre.

façon dont lui-même avait joué, disons note pour note (aux ornements près) un *maqâm* ou *dastgâh* entier, qu'il avait mémorisé d'après la transcription que l'auteur de ces lignes avait faite du modèle original enregistré au *târ* par maître Borumand. C'est un peu comme si l'on transcrivait à des fins prescriptives la performance d'un nocturne de Chopin enregistrée par Rubinstein.

Analyse d'une mise en boucle : performance, enregistrement, transcription, performance, enregistrement, etc.

Il est intéressant d'analyser la dialectique *performance, enregistrement, transcription* de ce cas de figure. Le processus est plus complexe qu'il y paraît et bien loin du schéma traditionnel de type *'an 'an 'an* soit « un tel a transmis à un tel, qui le tient de untel » (qui a donné *ananevi*, « traditionnel » en turc). En fait, le droit fil de la transmission fait des boucles en passant par la transcription et par l'enregistrement. La déconstruction, ou la généalogie de cette transcription peut se schématiser ainsi :

1) Apprentissage présentiel ; (1ère génération ou « niveau », 1900-1918 : Esma'il Qahramâni apprend par cœur le répertoire de Mirzâ 'Abdollâh et devient son assistant (*khalife) ;*

2) → **enregistrement** du répertoire de Mirzâ (2ème génération, vers 1955) : Hajji Âqâ Mohammad Irâni enregistre le *khalife* Esma'il Qahramâni, et confie les bandes à N.'A. Borumand qui les utilise mais aussi les dissimule pour toujours ;

3) → apprentissage oral à partir des enregistrements ; (3e génération, vers 1965, Borumand mémorise le répertoire à partir des bandes et en travaillant avec Qahramâni) ;

4) → second enregistrement du répertoire (3e « niveau » : vers 1970, Borumand enregistre le répertoire qu'il a mémorisé) ;

5) → transcription par J. During, du second enregistrement réalisé par Borumand, diffusée à plus de 15000 exemplaires ;

6) → apprentissage oral de X. auprès de Borumand (4e génération) et utilisation de la transcription ;

7) → troisième enregistrement du répertoire par X. (4e « niveau », vers 1995) ;

8) → seconde transcription par Z., du troisième enregistrement réalisé par X. (5e « niveau », vers 2000) ;

9) → 6e « niveau » à venir ? Réapprentissage à partir des secondes notations ?

Esquisse de modélisation des voies de la transmission

Pour conclure nous céderons à la tentation de modéliser quelque peu le processus de transmission tel qu'il se déroule entre la présence et l'absence, entre les personnes et leurs traces, entre les replis de la mémoire et les sillons du disque.

Durant toute la période préindustrielle, l'apprentissage était *présentiel* et *oral***.** L'écrit pouvait consigner un texte poétique, des nomenclatures, des schémas, mais pas de mélodies très précises. Idéalement l'apprentissage se faisait de maître à élève. Pour l'Iran on citera 'Ali Akbar Shahnâzi, 'Abdollâh Davâmi, Mahmud Karimi, trois maîtres parmi d'autres qui n'avaient aucun recours à la notation. Le cas

de Shahnâzi, fils de Hoseyn-qoli, est d'autant plus remarquable qu'il avait composé beaucoup, notamment un *radif* et des pièces mesurées très difficiles à mémoriser, uniquement mentalement, sans recours aux notations (il ignorait le solfège) ni au magnétophone. Toujours dans l'espace préindustriel, une variante de ce processus est *la transmission par immersion.* L'immersion dans le milieu permet d'accéder à un excellent niveau, ou précède l'accès à des « master class » qui parachèvent la formation. Les cas sont nombreux, notamment avec le chant.

À l'époque moderne, le « milieu » intègre la présence (des professeurs ou des cercles de connaisseurs), les transcriptions et les enregistrements ou les média comme le film et la radio. C'est ce mode d'apprentissage mixte qui est de loin le plus répandu actuellement. Une variété rare est *l'autodidactisme traditionnel,* dont le chanteur ouzbek-tajik Jurabek Nabiev (n.1941) est un exemple exceptionnel. Il a appris la musique tout seul par immersion dans le milieu et en écoutant tout ce qu'il pouvait à la radio et par les disques. Doté d'une mémoire quasi en temps réel, il a acquis un répertoire considérable dans tous les styles, mais a toujours cherché à se perfectionner auprès des maîtres de son temps comme Barnô Es'hakova dont il s'est imprégné du style, ou Bôy Mohammad Niâzov pour le *Shash-maqôm*. Bien entendu il appartient à cette génération qui disposait de disques et de magnétophones, mais il ne s'est jamais appuyé sur des notations, même pour les quelques deux cent chants classiques qu'il a composés. On peut supposer qu'il s'aidait du magnétophone pour fixer ses compositions personnelles, à l'instar de Bôy Mohammad Niâzov.

Contrastant avec cet exemple rare, le type de transmission le plus courant de nos jours est simplement *l'autodidactisme par tâtonnement***.** Les jeunes se lancent dans la musique en s'appuyant uniquement sur des enregistrements, des partitions, des méthodes, des séquences didactiques ou artistiques sur *Youtube,* et lorsqu'ils butent sur les difficultés, ils se contentent de prendre quelques leçons afin d'acquérir seulement des rudiments techniques.

Bibliographie

AVAZ, K., 1997, *Olis Ohanglar, Distant sounds and melodies,* Tachkent.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand,* Téhéran, Éditions Soroush, rééd. 2006, The Radif of Mirzâ 'Abdollâh, A Canonic Repertoire of Persian Music, Teheran, Mahoor.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question,* Paris, Geuthner.

JUNG, Angelika, 2010, *Der Shashmaqam aus Buchara: Überliefert von den alten Meistern, notiert von Ari Babakhanov,* Berlin, Verlag Hans Schiler.

PÂYVAR, Faramarz, 1996, *Radif-e âvâzi va tasnifhâ-ye qadimi be ravâyet-e Ostâd 'Abdollâh Davâmi,* Téhéran.

YUSUPOV, Matniyaz, 1980, 1987, *Khorezmskie makomy,* en 3 vol., Tashkent.

RTMMAM nº 5 (2011)

Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements

Frédéric BILLIET*

En avril 1904, le Baron Rudolph Kanzler présentait au Vatican des enregistrements[1] de « quelques extraits de chants exotiques, en particulier arabes et asiatiques »[2]. Il s'agissait de promouvoir la technologie de la Gramophone Company lors du congrès tenu à Rome pour célébrer le 13e centenaire de la mort de Saint Grégoire le Grand mais aussi de mettre sur le même plan les musiques de traditions orales et le chant grégorien[3] alors sujet de vifs débats musicologiques. Le Baron souhaitait avant tout faire entendre les enregistrements de différents chœurs de moines qui proposaient des interprétations très différentes du chant dit « grégorien ». Il pressentait l'importance à venir du disque pour la transmission d'un chant dont les hypothèses d'interprétation de la notation suscitaient des querelles de chapelles[4] : « J'ai l'intention de vous parler du gramophone utilisé pour la divulgation et la transmission de la tradition grégorienne. Les mélodies grégoriennes sont essentiellement traditionnelles, non pas seulement par le texte mais aussi et surtout par leur interprétation pour laquelle la tradition orale est absolument nécessaire »[5]. A partir de 1904 et pendant plus d'un siècle ont été enregistrés les chants de l'office et de la messe catholique romaine pour la plupart publiés dans les livres édités par les moines de l'Abbaye de Solesmes. Ces moines transcripteurs ont aussi produits

* Professeur de musicologie, directeur de l'UFR de musicologie à l'Université Paris-Sorbonne (IV).

[1] Enregistrements retrouvés aux archives de Gramophone Company par la religieuse augustine Mary Berry (1979).

[2] Texte publié sur la pochette du disque réédité en 1982 : *The Gregorian Congress of 1904, Plainchant and speeches recorded in Rome by The Gramophone Company,* Discant recording.

[3] Nous utiliserons l'expression chant grégorien au sens du répertoire des chants officiels de l'église catholique romaine.

[4] L'école de Ratisbonne dirigée par l'évêque Pustet conserva le monopole des éditions officielles de l'Église jusqu'en 1901. Le père abbé Couturier avait obtenu une dérogation pour faire publier un *Graduel* réservé à l'usage de sa communauté de Solesmes. Il avait nommé comme maître de chœur Dom Mocquereau qui réussit à faire casser le monopole de Ratisbonne en 1903 (Combe, 1969).

[5] Extrait du discours du Baron lors du congrès de 1904 (1982).

de nombreux enregistrements qui ont la particularité d'avoir été effectués dans un même lieu[6] et dans des modalités d'interprétation relativement identiques rendant plus faciles les comparaisons[7]. Il s'agit donc d'un corpus discographique très intéressant pour la musicologie (un album par an depuis 1956 (Claire, 2002, p.47-84)), mais qui n'a fait l'objet d'aucune attention particulière si ce n'est le récent catalogue du père Jean Dion qui a bien voulu me communiquer son cahier dactylographié[8]. Il semblait donc légitime de retracer même sommairement cette « épopée » discographique dont l'écoute d'extraits donne une première impression de continuité comme celle d'une tradition d'interprétation immuable liée au respect de l'écrit et au contexte de la vie monastique. Cette première impression se dissipe après une écoute plus attentive permettant de percevoir une évolution dans l'interprétation au fil des années et des différences importantes entre la notation lue par les moines et le résultat sonore enregistré.

Cette production discographique a permis de diffuser le style de Solesmes qui sera imité dans le monde entier par des moines, des fidèles, ou des chanteurs professionnels aux motivations diverses. Mais à partir des années 1970, des critiques se sont élevées à l'encontre de la démarche des moines de Solesmes confondant souvent les enjeux cultuels, scientifiques et artistiques.

Au-delà de ces polémiques, nous proposons donc d'examiner la production des disques de Solesmes selon deux questionnements formulés par le comité scientifique du colloque *Un siècle d'enregistrements* organisé par l'Université Antonine :

1. que révèle la discographie sur la tradition d'interprétation de Solesmes ?
2. quelle est l'influence de cette discographie sur les interprètes du XX^{e} siècle ?

L'histoire centenaire de la discographie des moines de Solesmes n'est pas facile à reconstituer à cause des difficultés que rencontreront les moines avec les maisons de production (Claire, 2002, p.47-84). Tout commence en 1904 avec l'enregistrement de pièces de grégorien des chanteurs du Séminaire français de Rome sous la direction de Dom Mocquereau au congrès de Rome[9]. Le pape Pie X, qui venait de succéder au Pape Léon XIII[10], avait donné son approbation aux éditions de Solesmes par un Bref daté du 17 mai 1901. Le nouveau pape, favorable aux travaux des moines bénédictins, célébra le 11 avril 1904 une messe en l'honneur de Saint Grégoire durant laquelle 1250 voix d'établissements romains ont pu faire entendre plusieurs interprétations du chant grégorien. L'enregistrement de cette messe et d'autres versions de certains chants sont très utiles pour l'analyse comparative des styles d'interprétation du Chant Grégorien :

---

[6] A la seule exception de l'enregistrement de 1904 à Rome, tous les enregistrements des chants de l'Abbaye de Solesmes auront lieu dans le même endroit, avec un effectif à peu près identique de voix d'hommes et pour un seul type de répertoire monodique. Ce corpus est donc idéal pour faire des comparaisons d'interprétations d'une même pièce enregistrée par une même communauté dans des conditions relativement semblables mais à quelques années de distance.

[7] Travail pionnier du chanoine Jeanneteau commenté *infra*.

[8] Liste des pièces de Chant Grégorien enregistrées à Solesmes et diffusées par Universal et Abeille Musique, par Dom Dion, 20 avril 2010. Malheureusement de nombreux disques ne sont pas datés dans cette liste.

[9] La communauté des moines de Solesmes était déjà en exil en Grande-Bretagne depuis 1902.

[10] Léon XIII avait longtemps soutenu le monopole de l'édition dite médicéenne de Ratisbonne. En 2011, l'édition critique *Graduale novum* triplex revient à l'école allemande.

« La collection nous met à même de comparer cette école [romaine dirigée par Rella] avec plusieurs autres : nous pouvons écouter le même *introït* dirigé par Janssens qui adopte un tempo plus lent avec un énorme ritardando à la cadence ; les voix de ces bénédictins sont un peu fades et pompeuses. Plus intéressante pourtant est une troisième exécution de *Sacerdotes* sous la direction de Mocquereau. Il adopte un tempo régulier et modéré, sa psalmodie est vive et ses séminaristes essaient de prononcer les liquescentes. Ils allongent parfois la note devant le *quilisma* mais ils ne traitent pas de façon spéciale le *salicus* » (Berry, 1979, p. 197-207).

Cet enregistrement du *Sacerdotes* qui aurait pu faciliter la diffusion du style de Solesmes ne sera pas réitéré probablement à cause de l'exil (1901-1922) en Angleterre de cette communauté bénédictine après la loi de 1905. D'autres chœurs se lancent alors dans l'aventure discographique comme en témoigne le catalogue des disques consacrés au Chant Grégorien par Jerome Weber (1990). Neuf enregistrements ont été réalisés entre 1905 et 1929 et le même nombre en 1930 lorsque les moines de Solesmes décidèrent d'enregistrer un disque dans leur Abbaye.

Tableau 1 : Enregistrements effectués entre 1904 et 1930 (Weber, 1990)

Date	Ensemble vocal	Direction	Marque
1904	Augustinians	Rudolph Kanzler	Gramophone
1904	Séminaire français	André Mocquereau	Gramophone
	Roman Schola	Antonio Rella	Gramophone
	S. Anselmo	Joseph Pothier	Gramophone
	S. Anselmo	Henry Laurent Janssens	
1915	Werrenrath (Reinald USA)	?	Victor
1925	Westminster Cath.	Inconnu	Parlophone
1926	Congrès eucharistique Chicago	John Singenberger	Brunswick
1927	Palestrina Choir	Nicola Montani	Victor
1928	Maria Laach (bénédictins)	Inconnu	Christschall
1928	Palestrina Choir	Nicola Montani	Victor
1929	Beuron (bénédictins)	Pius Bihlmeyer	Electrola
1929	Schola Pius X	Justine Ward	Victor
1929	Trier (chœur)	?	Christschall
1930	Ampleforth (bénédictins)	J. Bernard McElligott	HMV
	Berlin (Chœur grégorien)	Hmann Halbiger	Palophone
	Mödling (chœur)	Stanislas Marusczyk	Christschall
	Montserrat (bénédictins)	David Pujol	Gramofono
	Nonneberg (bénédictines)	?	Christschall
	Paderborn (maîtrise)	Gustav Schauerte	Polydor
	Schola Cantorum (Paris)	Amédée Gastoué	Columbia
	Solesmes	Joseph Gajard	Victor LCT[11]
	Venray (Franciscains)	Eliseus Brüning	Columbia

Le premier enregistrement *in situ* eut donc lieu à l'été 1930 quand le maître de chœur Dom Gajard, soutenu par le père Abbé Cozien, réalisa avec la Compagnie Française du Gramophone, et en une seule fois, une série de 12 disques de 30cm à double face 78 tours (Claire, 2002, p. 79) comprenant essentiellement les pièces de la messe mais aucune messe complète[12] comme le précise Dom Gajard : « Il

[11] Jérôme F. Weber indique ici le nom de la maison d'édition qui a commercialisé les disques aux États-Unis : The Victor Talking Machine.

[12] A l'exception de la Messe *Lux et origo* (Disque W 1115) aucune messe complète n'est proposée pour éviter un usage lors des offices. Les 43 pièces retenues sont essentiellement extraites de l'édition vaticane.

s'agissait d'abord d'empêcher autant que possible l'utilisation de nos disques à l'église. Enregistrer des offices complets eût pu créer une tentation trop forte pour certains pauvres prêtres par trop déshérités » (Gajard, 1930, p. 177).

La réalisation de ce projet avait été rendue possible grâce à un financement de la milliardaire américaine Justine Ward[13] qui avait publié en 1923 son *Gregorian Chant* préfacé par Dom Mocquereau qu'elle admirait beaucoup. Dom Mocquereau devait commencer les enregistrements quand il mourut en janvier 1930, et c'est à Dom Gajard[14] que revint la charge de diriger le chœur selon les principes d'interprétation de son prédécesseur. Madame Ward eut le privilège de remettre les disques au Pape Pie XI lors de l'audience du 18 janvier 1931, jour anniversaire de la mort de Dom Mocquereau (Combe, 1987, p.75). Mais ces disques[15], qui devaient permettre de diffuser le style de Solesmes par l'écoute, resteront sans suite car les moines ne souhaiteront pas réitérer l'expérience jugée trop artistique[16]. Ce n'est qu'avec la génération suivante que Dom Gajard pourra faire graver ses propres interprétations sur plus de quarante disques. Pourtant, le chœur avait d'abord refusé le premier enregistrement en 1949-50 au motif que les techniciens habitués aux chansons de variété augmentaient le volume pour soutenir les *crescendi* des moines. Devant cette opposition des moines, le directeur de DECCA décida de scotcher les boutons du volume et d'envoyer à l'Abbaye des techniciens rompus aux exigences des chanteurs.

La collection dirigée par Dom Gajard commença donc en 1952 par une référence en 78 tours suivie de 11 disques microsillons en mono. Vint ensuite le 33 tours qui permettait de graver un propre de messe par face avec des emprunts au *Kyriale* ou à l'office. En 1959 les moines de Solesmes enregistrent en stéréo, suivis par d'autres chœurs monastiques[17].

A partir de 1972, Dom Jean Claire entame sa série de « 25 disques en 25 ans » tandis qu'en 1978 l'entreprise DECCA est rachetée par Musidisc qui passe au CD avec l'éditeur japonais King Records avant d'être vendue à Universal en 1999. Cette *Major Company* commercialise les enregistrements DECCA (n° 7501 à 7562) en modifiant certains programmes afin d'allonger la durée et en retirant certains albums de la vente. Ces procédés déplaisent aux moines qui confient leurs droits entre 1979 et 1999 à l'Association Jean Bougler pour autoproduire des CD et rééditer les albums oubliés (22 CD Diffusions SM jusqu'en 1997)[18] . Ensuite les disques seront produits et commercialisés successivement par la SARL Guy d'Arezzo qui

[13] Justine Ward fit un chèque au nom du père Mocquereau qu'elle allait rencontrer en Angleterre. Elle s'est installée à Solesmes car elle voulait contrôler les travaux.

[14] Gajard né en 1885 était chantre et Maître de chœur de 1921 à 1971.

[15] CD *le grégorien retrouvé*, SN 13, Nocturne, réédité en 2009.

[16] Dom Mocquereau invite un professeur italien pour évaluer la voix des chanteurs qui se sentent déconsidérés lors des exercices de technique vocale (Combe, 1969).

[17] Exemples d'enregistrements réalisés par d'autres ensembles (disques noirs 33 t.) : (1) *Chant grégorien par l'Abbaye de St Anne*, Kergonan, ARION 30A 066 ; (2) Chant grégorien *Noces de Cana* par le Deller Consort, HARMONIA MUNDI HMU 238 ; (3) *Voyages dans l'Année grégorienne* par les Abbayes Bec Hellouin, Citeaux, En Calcat, et maîtrises, SM 30 523 ; (4) *Chant grégorien* du V^e^ au XV^e^ s. par la Capella Antiqua Munich, Coll. : "Das Alte Werk" TELEFUNKEN/Pathé Marconi CTB 2187 ; (5) *Chant grégorien avec les Moines de l'Abbaye d'En Calcat, Ligugé*... Coll. "SM 20". SM 30 411 T.

[18] C'est le Cardinal Verdier qui avait conseillé à Monsieur Roblot, bienfaiteur, de créer la maison de disque SM.

assurera quatre nouvelles productions (2000-2002), par le diffuseur Nocturne (2004)[19], par la SAS la Froidfontaine (2007), propriétaire de l'Abbaye, et enfin par Abeille musique (2007).

La diversité des diffuseurs ne facilite pas l'étude de cette riche discographie d'autant que certains albums ne sont que des compilations d'enregistrements plus anciens. Ainsi, n'est-il pas rare de retrouver une pièce enregistrée en 1972 dans un album de 2009 ou encore le contenu d'un disque vinyle proposé dans une nouvelle jaquette de CD donnant parfois à l'acheteur l'illusion d'acquérir l'interprétation qu'il vient d'entendre en sortant de l'abbatiale.

Que révèle cette discographie sur la tradition d'interprétation de Solesmes ?

La plupart des auditeurs qui écoutent le chœur des moines de Solesmes ont l'impression d'entendre toujours la même interprétation. Cette impression est renforcée par le caractère intemporel de la vie monastique. Un journaliste de l'Agence France Presse écrivait en 2004 : « Immédiatement reconnaissable et quasi-immuable à travers les époques, sa manière de faire à la fois souple et gracieuse confère une place prépondérante au verbe, derrière lequel la voix s'efface volontiers »[20].

En comparant par exemple les diagrammes de trois versions de l'introït de la *Messe de Requiem*, il est facile de montrer que les moines maintiennent une certaine continuité dans l'interprétation. Les deux premières versions ont été enregistrées par les moines de Solesmes à 37 ans de distance[21]. La troisième version est celle de l'Ensemble Musica Ficta Enchriadis[22] respectant le même style d'interprétation.

Les deux premiers diagrammes sont d'évidence assez proches, donnant cette impression de continuité essentiellement due aux conditions d'enregistrement qui restent identiques (réverbération..) et au maintien du timbre caractéristique de ce chœur[23] dont l'effectif se renouvelle très progressivement. De plus, les moines de l'abbaye de Solesmes ont l'habitude de chanter ensemble six fois par jour un répertoire familier (1500 pièces)[24] dont l'interprétation est discrètement autorégulée par

[19] L'année 2004 aura été marquante pour la communauté de l'abbaye bénédictine sarthoise, avec la parution ou la réédition de 25 albums CD (éd. Accord/Universal et Nocturne), représentant plus de 50 ans d'archives sonores à partir de l'enregistrement datant de 1930.

[20] AFP, dimanche 12 décembre 2004, 15h04.

[21] (1) *Le chant grégorien retrouvé* (2009), Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, SN13, 1930, 1'57 ; (2) *Messe des Morts*, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, Decca 7532,1967, 2'02.

[22] *Cantus Firmus* (CD), 2001, Ensemble Musica Ficta Enchriadis, Direction Raul Mallavibarrena, 2'35.

[23] Le père Gajard chantait d'une voix assez grave (premiers enregistrements) mais, privé de sa voix malade, il a tenu compte de la voix des chantres pour imposer cette tessiture particulière du chœur de Solesmes.

[24] « De fait, le chœur des moines de Solesmes - qui rassemble les 60 membres de la communauté, parmi lesquels les 8 chantres de la "schola", chargés d'entonner aux offices les 1.500 pièces du répertoire - séduit moins par la qualité individuelle de ses voix, souvent ordinaires, que par sa cohésion d'ensemble ». AFP, dimanche 12 décembre 2004, 15h04.

des remarques fraternelles[25]. Il s'agit avant tout de rechercher l'homogénéité des voix - la *mediocri voci*. En effet, selon la règle de saint Benoît, telle qu'elle est comprise aujourd'hui, il faut chanter selon l'ordre de l'abbé qui désigne le maître de chœur[26]

- avec humilité : se donner et se fondre
- avec la crainte de Dieu : bien chanter
- avec gravité et solennité (*gravitas*).

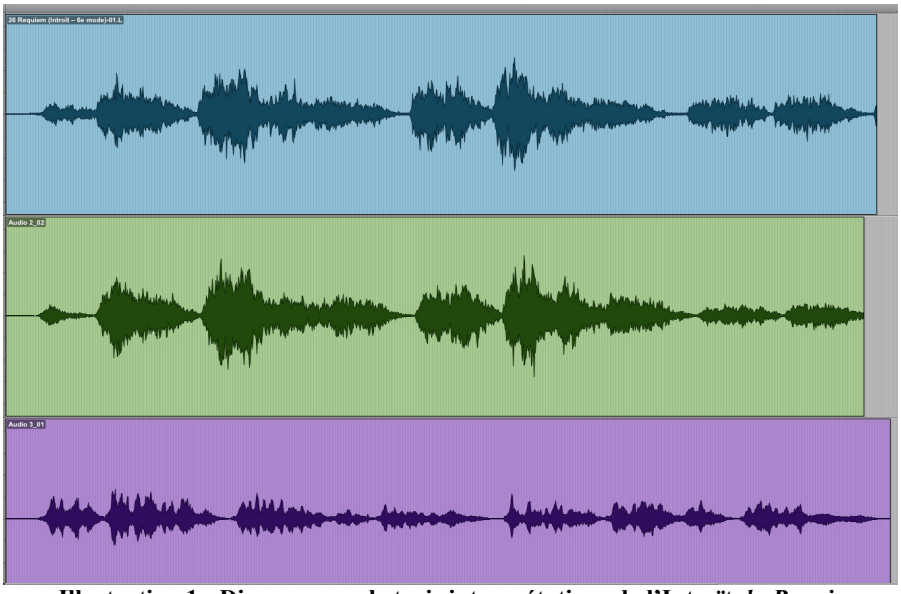


Illustration 1 : Diagrammes de trois interprétations de l'Introït *du Requiem*

Ces conditions de pratique du chant ne sont pas requises dans le cas des chanteurs professionnels de l'ensemble Musica Ficta Enchriadis et leur version du *Requiem* - largement influencée par le style de Solesmes - présente des différences significatives par rapport aux deux versions du modèle.

Le chanoine Jeanneteau avait déjà effectué de telles comparaisons d'interprétation grâce au rythmographe qu'il avait inventé en 1956. Par la superposition de quatre refrains du *Salve festa dies* ou de différentes versions d'une même pièce enregistrée à quelques années de distance il avait démontré que les moines de Solesmes chantent avec une grande régularité d'interprétation contrairement à d'autres chœurs.

[25] Par exemple, certains chantres qui reprennent la place dans le chœur oublient de réduire leur puissance vocale de soliste et se font rappeler à l'ordre par leurs voisins. Témoignage du père Lelièvre, entretien à Solesmes en mai 2010.

[26] Le père Abbé nomme les chantres (préchantre et chantre). Depuis 1996, il nomme un maître de chœur.

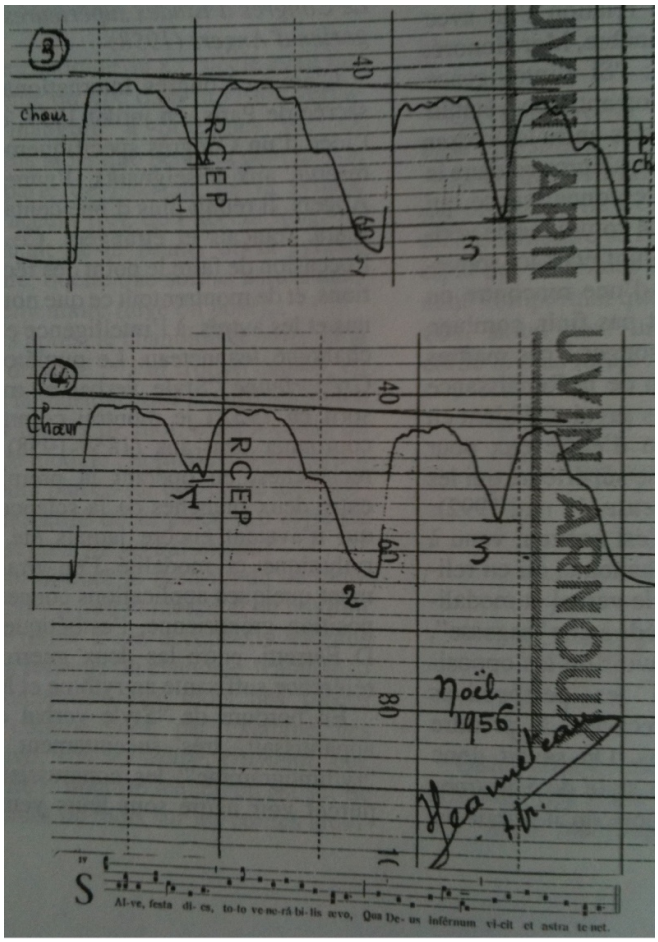


Illustration 2 : Superposition de quatre enregistrements du *Salve Dies.* Rythmogramme daté de 1956.

Cette impression de continuité vient aussi de cette soumission des chanteurs au rythme-verbal défini vers 1880 par les moines au sein de l'atelier de paléographie et dont on découvre dès 1930 qu'il est lié à l'intensité de la phrase. Le chanoine Jeanneteau (Jeanneteau, 1957, p.134) l'expliquait ainsi : « Il y a cette sorte de diction rythmée qui enveloppe tous les détails de la rythmique théorique et qui est la forme du legato, le support des nuances rythmiques impalpables. Il faut entendre Solesmes soulever chaudement l'accent tonique plus ou moins légèrement en planant plus ou moins longuement ; mais il faut aussi entendre Solesmes déposer ensuite thétiquement, délicatement, rythmiquement la finale apaisée du mot après l'effort de l'accent ; ce n'est pas une simple nuance locale, mais une nécessité rythmique, un style fondamental, une « forme » de Solesmes que la méthode métrique ne peut traduire ».

Les nouvelles technologies permettent d'approfondir ce travail du chanoine Jeanneteau et notre collègue François Picard a suggéré de superposer les incipits de *Requiem* des différents enregistrements avec des logiciels adaptés[27]. Il est alors devenu possible de comparer la notation carrée du *Graduel Triplex* édité par les moines de Solesmes avec deux interprétations (1930, 1967) représentées sur des sonagrammes.

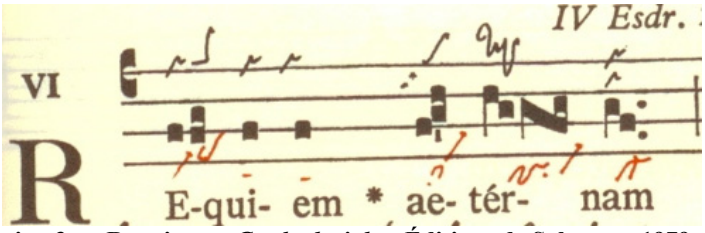


Illustration 3 : « Requiem », *Graduel triplex*, Éditions de Solesmes, 1979, p. 669.

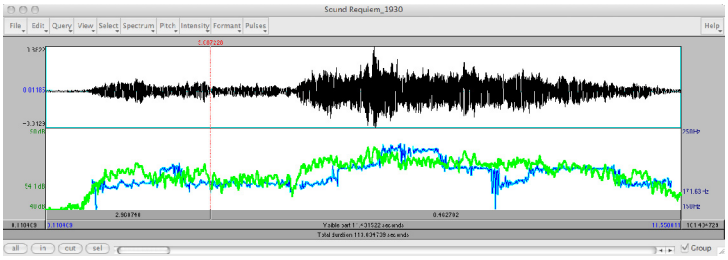


Illustration 4 : *Introït de la Messe des morts* dirigé par Dom Gajard, SN13, 1930. Axe horizontal : durée, axe vertical : hauteur, épaisseur des traits : intensité.

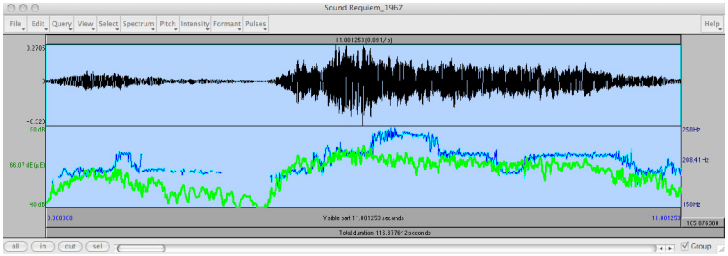


Illustration 5 : Introït de la *Messe des morts* dirigé par Dom Gajard en 1967, *Messe des Morts DECCA* 7532.

Dans ces deux versions, nous pouvons constater que les courbes mélodiques se superposent aux courbes d'intensité. De la même façon les moines préparent le crescendo et le decrescendo du phrasé calqué sur les courbes mélodiques du texte chanté. C'est une des caractéristiques du style de ce Solesmes perçu comme immuable et que Nidaa Abou Mrad (2010) résume en quelques mots : « Le ralentis-

[27] Visualisation du type sonagramme à partir d'un fichier Audacity de base - Spear puis Praat. Axe horizontal : durée, axe vertical : hauteur, épaisseur des traits : intensité). L'analyse exige de comparer les phrases mélodiques sur une durée plus importante que dans l'exemple présenté en illustration.

sement du débit ornemental et mélismatique et le recours à des dynamiques d'intensité retenues et en soufflets, constituent, de fait, l'expression musicale de cette esthétique de la componction religieuse si caractéristique de la tradition interprétative du chant romano-franc ou grégorien, telle qu'elle est inventée en cette abbaye bénédictine au XX^e^ siècle » (Abou Mrad, 2010, p. 112).

Pourtant l'auditeur attentif peut noter des différences comme « des changements dans la continuité ». Sous la direction de Dom Gajard, le chœur évolue vers un plus grand legato général avec une diminution de l'accentuation des neumes. Il se démarque ainsi des préconisations de son prédécesseur Dom Mocquereau en faisant progressivement oublier l'accentuation des *ictus*[28]. Son successeur Dom Jean Claire adopte un tempo plus rapide (voir tableau 2)[29] afin d'apporter plus de naturel et d'élégance à l'interprétation sachant ainsi profiter d'un chœur qui a complètement assimilé le style de Solesmes. Un travail de comparaison des tempi de pièces identiques mériterait d'être entrepris à partir de ces sources discographiques très intéressantes.

Tableau 2 : Comparaison des durées d'enregistrement de l'introït de la *Messe des morts*

Référence	Direction	Date	Durée
SN13	Gajard	1967	2'02
Office des défunts, Arezzo, SN09	Claire	1989	1'36

L'analyse des enregistrements des moines de Solesmes permet aussi de montrer le décalage entre la méthode d'interprétation et sa réalisation. Avec les rythmogrammes, le chanoine Jeanneteau (Jeanneteau, 1957,) pouvait mettre l'auteur de la *Méthode de Solesmes* (1949) fondée sur le *Nombre musical* de Dom Mocquereau (1908) face à ses contradictions. En effet, le père Gajard, qui tapait méthodiquement les temps avec sa clé métallique pendant les cours de chant, se laissait influencer par son sens artistique[30] et n'hésitait pas à rajouter un temps sur une syllabe. Lorsque le père Jeanneteau lui faisait remarquer au sujet d'une syllabe allongée la différence entre la méthode et le résultat enregistré, le père Gajard répondait : « ça ne lui fait pas de mal »[31].

La comparaison des enregistrements de Solesmes avec le rythmographe révéla des incohérences dans le comptage et il fallut se rendre à l'évidence que le chœur de Solesmes ne se conformait pas à sa propre méthode[32]. Ce fut aussi le constat du célèbre sémiologue Dom Cardine. Séminariste à Bayeux, il apprenait à placer les *ictus* et à respecter la battue métrique du maître de chœur. Mais il se rendit compte que cet apprentissage était bien inutile lorsqu'il fit son entrée à l'abbaye Solesmes

[28] Les signes rythmiques n'apparaîtront plus dans la réédition du *Graduel* de Solesmes en 1979.

[29] Une étude comparative des durées d'enregistrement de pièces identiques sur un siècle dans les mêmes conditions d'enregistrement pourrait apporter des enseignements intéressants. Un premier sondage montre une accélération sensible des tempi.

[30] Témoignages des moines qui ont suivi les classes de chant dirigée par Dom Gajard.

[31] Témoignage du père Jacques-Marie Guilmard à l'abbaye de Solesmes (mai 2011).

[32] Ce décalage entre l'écrit et l'oral ne semblait pas poser de problème puisque les deux albums de 1930 étaient accompagnés d'un supplément gratuit contenant, outre une vue d'ensemble sur le chant grégorien et la Méthode de Solesmes, la notation intégrale des 43 pièces.

accueilli par le père Gajard en ces termes : « C'est à Solesmes que l'on applique le moins la méthode de Solesmes »[33].

Le disque nous permet donc à la fois de discerner les caractéristiques de ce style qui s'est imposé au monde pendant le XXe siècle et de percevoir les différences avec l'écrit. Sans le disque, la simple analyse des livres de Solesmes ne rendrait pas compte de la réalité du chant de Solesmes et de ses modes de transmission.

Mais il y a d'autres différences dans l'interprétation que l'écrit de montre pas. Par exemple, il est possible de constater que le chœur reprenait la totalité de l'*Alleluia* après le soliste jusqu'en 1950 alors qu'ensuite il n'intervenait plus qu'à partir du *jubilus*[34]. L'enregistrement de *l'Alleluia cognoverunt* (1958)[35] en témoigne et cet usage est toujours maintenu.

De même, dans les années 70-80, les moines assuraient la reprise intégrale de la première partie du Graduel à la demande de Dom Claire s'appuyant sur de nouvelles découvertes sur le répertoire du VIIIe siècle[36].

L'actuel maître de chœur, le père Lelièvre, préfère entonner lui-même en solo avant d'être rejoint par le chœur comme en témoigne sa version du *Terribilis est* enregistrée en 2009[37].

Ces différences notoires dépendent donc de la personnalité des maîtres de chœur qui souhaitent plus ou moins amener les moines à se rapprocher des progrès de la musicologie ou à corriger des erreurs évidentes. Certaines exigences du maître de chœur sont ou non acceptées par les moines et c'est souvent le temps qui permet au successeur de faire appliquer une nouvelle cadence, un déplacement d'accent, ou la suppression d'un *si bémol*[38]. Pour le *Gaudeamus* de la fête de la Toussaint, les moines chantaient systématiquement sur *« celebrantes »* un *Mi* à la place du *Fa* pourtant noté dans le *Graduel*. Dom Jean Claire avait refusé de faire corriger cette erreur à cause des risques de cafouillage. Quelques années plus tard le père Richard Gagné a réussi à faire respecter ce qui est noté dans le livre.

Parfois, ce sont les moines qui font pression sur les maîtres de chœur. C'est le grand chantre Edouard Boulard qui écrit à Dom Jean Claire pour qu'il donne un coup d'accélérateur au chant du chœur ralenti par le vieillissant père Gajard qui restera au fond du chœur à partir de sa déposition par le père abbé en 1972. Dom Claire reprend des chants enregistrés par Dom Gajard pour qu'ils soient entendus avec la nouvelle interprétation. De plus, il souhaite dès le premier disque « ajouter à la formule récital des pièces du propre de telle messe, celle d'un office concret »[39].

L'influence du maître de chœur sera clairement ressentie par les auditeurs dont certains refuseront d'acheter des versions plus récentes afin de rester fidèles au maître de chœur auquel ils étaient habitués.

---

[33] Témoignage du père Jacques-Marie Guilmard à l'abbaye de Solesmes (mai 2011).

[34] Jubilus : la vocalise qui conclut l'*alleluia*.

[35] *Alleluia cognoverunt* ou *Alleluia oportebat* du Temps Pascal, *Solemnia Pâques,* 1959.

[36] Ces reprises ajoutées modifient la durée des enregistrements des pièces comparées.

[37] *Terribilis est* , CD SAO02 Abeille Musique.

[38] Lors de la mise en service duNouvel Antiphonaire publié en 2004, un pianissimo par manque de voix se faisait entendre dans les passages corrigés. Les moines hésitant entre le si bécarre et le si bémol préféraient s'effacer.

[39] Jean Claire, « Un siècle de travail à Solesmes », *op. cit*., p.79. Dom Jean Claire devra modifier ses programmes de disques après la mort brutale du premier chantre Edouard Boulard en 1976.

Très utile pour mieux connaître la façon de chanter d'un chœur monastique, l'enregistrement peut aussi être trompeur par rapport à la réalité de la pratique quotidienne. Le disque ne rend pas compte

- du fait que le groupe qui enregistre n'est qu'une partie du chœur[40]
- des différences de tempi pour une même pièce selon qu'elle est chantée en jour ordinaire (*ferie)* ou pendant les fêtes (*festiv)*
- des gestes chironomiques du maître de chœur exprimant par le geste certains accents (d'où l'importance de la vidéo)
- de la progression dramatique liturgique liée à l'enchaînement des pièces dans le contexte de la célébration de la messe
- du silence que le disque ne dit pas. Les moines ne doivent pas fermer la bouche en fin de chant pour donner plus de corps au silence qui suit.

Mais ces quelques réserves n'empêchent pas cette discographie de s'imposer comme un modèle d'interprétation du chant grégorien selon des « critères externes » pour reprendre les termes de Frédéric Lagrange : le soutien du Vatican et la notoriété des éditions de Solesmes. Ce statut de discographie-modèle amène la deuxième question.

Quelle est l'influence de cette discographie sur les interprètes du XX^{e} siècle ?

Pour ce répertoire, le terme interprète doit être distingué en deux catégories : les pratiquants interprétant le chant comme une prière chantée et les interprètes d'un patrimoine musical.

Les chrétiens pratiquants

Dans la continuité des actions de formation organisées par les diocèses français dans les années 30, le disque apparaît comme un outil idéal de transmission orale par imprégnation. Le pionnier des enregistrements de Solesmes s'exprime à ce sujet dans un article publié en 1930 dans la célèbre *Revue grégorienne*. Il vante les mérites de l'apprentissage par la tradition orale que le disque peut faciliter : « Tout à fait déplacés à l'église pendant l'office, les disques peuvent au contraire rendre de très grands services aux directeurs de maîtrises et de *scholae* pour la formation de leurs groupes » (Gajard, 1930, p. 177). Il faut savoir par exemple que les novices de l'ordre bénédictin apprennent la psalmodie et les chants en écoutant la communauté. Le cours de trente minutes hebdomadaires permet d'améliorer la diction, la technique vocale, la justesse des intervalles et la lecture des neumes mais c'est par l'écoute des autres que les moines apprennent le plus. C'est un mécanisme d'apprentissage observé par Karin Strinnholm Lagergren (2009) lors de son enquête menée dans le cadre de sa thèse auprès des communautés monastiques.

Mais les chanteurs éloignés des abbayes ne pouvaient pas bénéficier de cet apprentissage par imitation car « le voyage n'est pas à la portée de toutes les bourses ». De plus et toujours selon Joseph Gajard, « on oublie vite et la routine ne

[40] Le nombre de chantres peut aussi varier de 12 chantres en 1950 à 8 chantres selon les prescriptions du père Lelièvre.

tarde pas à reprendre ces droits » (Gajard, 1930, p. 178). Les moines de Solesmes ont décidé de proposer leur première série de disques en 1930 pour la formation des directeurs et des chanteurs des maîtrises car, selon Dom Gajard (1930, p. 177), « rien ne vaut l'exemple vivant ; aucun enseignement théorique surtout donné par les livres ne saurait le remplacer ».

D'autres enregistrements ont été produits dans cette intention pédagogique comme le cours de grégorien par correspondance du Mans[41] ou le *Guide pratique de chant grégorien* destiné aux fidèles et aux prêtres qui veulent participer à la Messe ou à l'Office en chantant sur les textes latins (Guilmard, 2007).

Mais le disque comme modèle présentait des risques qui ont sans doute pesé dans la décision des moines de ne plus enregistrer après 1930. D'une part, certaines communautés paroissiales furent tentées d'utiliser les disques lorsqu'elles manquaient de chanteurs en dépit des recommandations de la Sacrée Congrégation des Rites[42] ; d'autre part, le disque risquait d'uniformiser l'interprétation du Chant grégorien. Les moines n'avaient pas tort puisque de nombreux ensembles vont imiter le style de Solesmes qui s'imposera par une production discographique importante à partir de 1952. On peut lire par exemple sur la pochette d'un CD du Chœur des Moniales bénédictines de l'Abbaye Sainte-Marie des Deux-Montagnes (2003) : *« Dans le sillage de Dom Joseph Gajard (1885-1972), maître de chœur de Solesmes, qui le premier enregistra des disques de grégorien, les moniales offrent un choix de pièces sur les anges».* Nidaa Abou Mrad (2010, p.112) parle même d'acculturation en constatant combien ce modèle d'interprétation a influencé la restauration du répertoire des maronites du Liban : « Feu le Père Louis Hage, initiateur du mouvement de conservation/musicologie/réinterprétation des chants maronites selon la tradition de l'Ordre libanais maronite, s'est trouvé en contact régulier tout au long de sa vie religieuse et musicale avec les moines de Solesmes, ce qui n'est pas sans avoir exercé une profonde influence sur la stylistique des enregistrements des chants liturgiques syro-maronites supervisés par lui ».

Les interprètes

En France, la plupart des interprètes qui ont enregistré le Chant Grégorien entre les années 1960 et 1990 ont souvent eu un premier accès au grégorien par la discographie de Solesmes. Certains d'entre eux ont décidé de réexaminer les sources, d'étudier la sémiologie grégorienne de Dom Cardine et de tenter d'autres interprétations. Les expériences de Marcel Pérès et de son ensemble Organum avec ce travail d'ornementation très inspiré des traditions byzantines ou des chants corses ont défrayé la chronique. Plus récemment, les disques de l'ensemble *Dialogos*[43]

[41] L'école « Schola Saint Grégoire » (http://schola-st-gregoire.org/) propose un ensemble de formation en chant grégorien, latin liturgique et éducation musicale par la Méthode Ward. Elle organise également des sessions en France à l'intention des chœurs monastiques, des chorales paroissiales tout au long de l'année. Le lien avec la méthode Ward (1923) est intéressant (cf. supra).

[42] Réponse de la Sacrée Congrégation des Rites en date du 11 février 1910 sur l'usage des disques produits à cette époque (voir la liste de Jerome Weber (1990), tableau 1). « Il est rigoureusement interdit de se servir de disques phonographiques à l'église, pendant les offices, pour remplacer le chant de la schola ou des fidèles » (Gajard, 1930, p. 176).

[43] Fondé en 1997 par Katarina Livljanic, chanteuse et musicologue, Dialogos (www.ensemble-dialogos.org) se consacre à l'interprétation des répertoires sacrés de l'Europe médiévale.

montrent comment les artistes se démarquent nettement du modèle dominant à des fins artistiques portées par un travail musicologique rigoureux reconsidérant la formulation rythmique et certaines transcriptions neumatiques. La directrice musicale de cet ensemble Katarina Livljanic explique que « les interprétations de Solesmes étaient perçues comme une référence qui est devenue "la norme" dans quelques cercles de musicologues médiévistes qui ne tolèrent pas facilement d'autres manières d'interpréter. Or il est important de bien distinguer l'interprétation des répertoires médiévaux au concert, et le chant monastique destiné à la liturgie ». Certains articles de presse sont révélateurs de cette confusion des genres dans les jugements négatifs vis à vis des interprétations trop éloignées du modèle solesmien. Cette comparaison fréquente avec le « grégorien de Solesmes » pour évaluer les interprétations actuelles du chant grégorien transmise par les disques n'est pourtant pas revendiquée par les moines qui ne se considèrent pas comme des artistes et qui se gardent bien de critiquer les interprètes.

Depuis près d'un siècle, les moines utilisent l'enregistrement pour la transmission d'un répertoire de tradition orale qui a la particularité d'être partiellement noté et qui a été restauré par ceux-là même qui le chantent. Cet usage de l'enregistrement méritait bien d'être étudié dans le cadre scientifique de ce colloque organisé par l'université Antoine de Beyrouth puisque les disques de Solesmes, réalisés pour la transmission du répertoire, ont aussi de l'importance pour la musicologie et pour l'ethnomusicologie[44]. Mais c'est précisément la musicologie qui place les moines, étrangers à cette science, devant cette contradiction entre les avancées de la recherche menée par un ou deux bénédictins dans l'atelier de paléographie musicale et le chant du chœur « fossilisé »[45] par les disques. Des disques enregistrés pour aider à chanter comme les moines de Solesmes mais aussi pour préserver le Chant Grégorien comme prière chantée en lui assurant une large diffusion. Dom Daniel Saulnier à qui la question sur cette contradiction était sans cesse posée par des journalistes répondait imperturbablement : « Que les chercheurs et les différents interprètes chantent comme ils l'entendent ; dans les monastères on continuera de chanter comme des moines et des moniales ».

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique », *RTMMAM* n° 4, Éditions de l'Université Antonine, p. 109-116.

ABOU MRAD, Nidaa et Béchéalany, Bouchra, 2010, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *RTMMAM* n° 4, Éditions de l'Université Antonine, p. 25-42.

[44] « Il s'agit de voir les usages des enregistrements, tout particulièrement ceux publiés, à la fois pour la musicologie (étude des musiques), pour la transmission des musiques (les musiques non écrites ne sont plus depuis un siècle des musiques de l'éternel présent ethnologique), et pour l'ethnomusicologie (étude de l'usage des enregistrements) ». Problématique du colloque « Un siècle d'enregistrements », énoncée par François Picard - Université Paris-Sorbonne.

[45] Expression explicitée dans l'article de Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany (2010, p. 38) « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore ».

BERRY, Mary, 1979, "The restoration of the chant and seventy-five years of recording", *Early Music*, Oxford University Press, vol.VII, n° 2, avril 1979, p. 197-207.

CARDINE, (Dom) Eugène, 1979, *Graduale Triplex,* Paris-Tournai-Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes et Desclée.

CLAIRE, (Dom) Jean, 2002, « Un siècle de travail à Solesmes », *Sub tuum praesidium confugimus*, Roma, Pontifica Istituto di Musica Sacra, p.47-84.

COMBE, (Dom) Pierre, 1969, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition vaticane*, Abbaye de Solesmes.

COMBE, (Dom) Pierre, 1987, *Justine Ward and Solesmes*, Washington, The Catholic University of America.

GAJARD, (Dom) Joseph, 1930, « Les disques de chant grégorien enregistrés à Solesmes », *Revue grégorienne*, Tournai, Desclée.

Guilmard, (Dom) Jacques-Marie, 2007, *Guide pratique du chant grégorien, Les récitatifs*…, Paris, Pierre Tequi.

JEANNETEAU, Jean, 1957, « Style verbal et modalité », *Revue grégorienne*, 36e année, n° 1-2, p. 117-141.

STRINNHOLM Lagergren, Karin, 2009 (n. p.) *Ordet blev sång. Liturgisk sång i katolska kloster*, 2005–2007, Disputationen 2009, Göteborg.

WARD, Justine, 1923, *Gregorian Chant according to the principles of Dom André Mocquereau of Solesmes*, Washington D.C., The Catholic Education Press (http://www.scribd.com/doc/21670626/Ward-4).

WEBER, Jerome F., 1990, *A Gregorian Chant Discography*, New York, Weber.

Discographie

Cantus Angelicus, 2003, Chœur des Moniales bénédictines de l'Abbaye de Sainte-Marie des Deux-Montagnes, CD, Analekta.

Cantus Firmus (CD), 2001, Ensemble Musica Ficta Enchriadis, Direction Raul Mallavibarrena.

Le chant grégorien retrouvé, 2009, réédition CD des 78 tours réalisés en 1930, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, SN 13, Nocturne.

Messe des Morts, 1967, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, disque 33 tours, Decca 7532.

Solemnia Pâques, 1959, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, reprises de Decca 7501 7527.

The Gregorian Congress of 1904, Plainchant and speeches recorded in Rome by The Gramophone Company, réédités sur 2 disques en 1982, Discant recording.

RTMMAM n° 5 (2011)

Sound Recording in the Life of Early Arab-American Immigrants*

Ali Jihad RACY**

Since Edison's invention of the cylinder phonograph in 1877 and Emile Berliner's introduction of the flat disc in 1887, sound recording gradually developed into a subject of scholarly discourse. Topics of interest have included the history of the record industry, the impact of recording upon the musical content, and the industry's economic and social influence upon the recording artists. In my own work, beginning with my doctoral dissertation, written in 1977 (by coincidence exactly one hundred years after Edison's invention), I have studied the role played by the record industry in the music and musical life of Cairo roughly between 1904, when the flat disc began to take hold in the Arab Near East, and 1932, which marked the appearance of the first talking and musical film in Egypt (see Racy 1976, 1977a, 1977b, and 1978). Other studies have also dealt with the history and content of Arab recordings, see for example Lagrange (1996), Abou Mrad (2004), Danielson (1997), Frishkopf (2008), and in the case of Arab-Americans, Rasmussen (1991, 1997a, and 1997b). Recently, however, I have expanded my research to include 78-r.p.m. discs recorded and released by early Arab immigrants in the United States and to some extent Brazil. I have been particularly interested in the musical content and what it can tell us about the immigrants, their history and social life, as well as about their connections with their cultural roots and their experiences in the *mahjar*, literally, place of immigration. In this study, I address these and other related issues on the basis of representative recordings, primarily from the first half of the twentieth century.

* The author wishes to thank all those who in various ways contributed to the preparation of the present research, including: Ray Rashid of the Rashid Sales Company in Brooklyn, New York; Professor Paulo Gabriel Hilu Rocha Pinto of Universidade Federal Fluminense in Rio de Janeiro; Ghassan M. Saab; Professor Anne Rasmussen of The College of William and Mary; Sami Maalouf; Professor Robert Moser of the University of Georgia in Athens, Georgia; and Dr. Kathleen Hood, UCLA.

** Professor of Ethnomusicology at the University of California, Los Angeles.

One historic landmark sets the scene for subsequent discussions, namely the famous 1893 Chicago Columbian Exposition. Meant to showcase different world cultures and to display America's economic and industrial progress, the Exposition was of interest to ethnologists and scientists, as well as to curious onlookers. Among the specially constructed venues within the exposition was the so-called "Cairo Street," which included a theater where dancers and musicians from Egypt performed (see Fig. 1).

Figure 1

We are told that the dance, namely "*danse du ventre*," or "belly dancing," as it came to be known in the West, horrified the Victorian-minded American public especially the women, to the extent that the exposition authorities considered closing up the Egyptian theater altogether (see *The Dream City,* 1893-94, p. 413 and Racy, 1983, p. 170-173).

In a few decades, however, Arab American immigrants were able to hear Arab music themselves on 78 r.p.m.-discs imported from the homeland. The following illustration (Fig. 2a, 2b, 2c) shows three early twentieth-century discs that had been available for sale at the Rashid Sales Company in Brooklyn, New York. They were all released by the same Lebanese company. The first carried the label Baida (Bayda) Record, Baida Cousins, Beyrouth, Syrie. The other two displayed the later company's label, Baidaphon, which used the picture of a gazelle as its logo. The three featured artists respectively are: the little known folk singer Ilyās Šahwān; the Lebanese singer Farajallāh Bayḍā, who was a close relative of the company founders; and the Beiruti singer and performer on the *buzuq* (long-necked fretted lute) player Muḥyī al-Dīn Ba'yūn.

Figure 2 (a, b, c)

Also, it was not long before the Baida Company announced on its record sleeves that customers in Africa, Australia, and the Americas could save money by ordering their discs directly from Pierre & Gabriel Baida at the company's address in Berlin, where the discs were manufactured.[1] At the same time, local American record companies, such as Victor, included Arab music in their foreign record series, and by the early 1940s, Arab-American immigrants were already recording and producing records themselves featuring their own local artists.[2]

One relatively early Arab-American disc carrying a Maloof (Ma'lūf) label and featuring Ilyās al-Wardīnī, gives us a taste of the early twentieth-century Arab style of singing and instrumental accompanying (see Fig. 3). The content, titled *"Šams al-Šumūsi,"* is a popular song *(ṭaqṭūqa)* originally composed by Egypt's Šaykh Sayyid Darwīš (d. 1923). On the disc, we hear a *taḫt*, the traditional small instrumental ensemble, performing in the typical heterophonic style of the early twentieth century, while the featured artist sings in a highly ornate and metrically flexible style characteristic of that era. The content may have particularly appealed to those early immigrants who were familiar with the urban Arab music of the pre-World War I era.

Recreating the festive mood of the immigrants' own gatherings, as well as evoking the immigrants' nostalgia for the homeland was a recorded instrumental genre known simply as *raqs* (literally, "dance"). However, as demonstrated by various record labels, *raqs* pieces were given specific titles, for example, *"Raqs Layālī al-Faraḥ,"* with the English translation, "Dance – 'Nights of Happiness'"; *"Raqs Kamīl,"* listed in English as "Raks – 'Camille Dance'"; and "Dance Linda." As typically heard on immigrant *raqs* recordings, the content is in the relatively common *maqām* (melodic mode) *Bayyātī*, whose octave scale, in relative pitch, is: *d*, *e* half-flat, *f*, *g*, *a*, *b*-flat (or *b* half-flat), *c′*, *d′*. Usually a precomposed metric ensemble introduction is followed by an improvised, for the most part metrically accentu-

[1] For more information on this and other companies that recorded music in the Arab world, see Racy, 1976 and 1977, p. 79-123.

[2] As Anne Rasmussen explains, "Beginning in the second decade of this [20th] century, Arab immigrant musicians began recording their music on 78-r.p.m. discs at the invitation of such American record companies as Columbia, Victor, and Standard. These American record companies were searching for, and found, new music and new markets in the myriad ethnic communities in America. By the 1940s, however, Arab Americans had taken charge of their own recording industry and several Arab American record labels emerged. Thus, recording music, as both an artistic and a commercial endeavor, made up part of the professional activities of the many musicians of the community" (1997, p. 76).

ated, instrumental solo on the violin, or sometimes in alternation with the *ʻūd*. Normally, the soloist is accompanied by an ensemble *ostinato* pattern that emphasizes the *dirbakki* (in the Levant) —*darabukka* (in Egypt)—, brass or clay hand-drum), which in turn plays a short duple or quadruple metric pattern reminiscent of Levantine folk dances that women or men would have performed at village weddings. Especially when the melody-and-*ostinato* structure is prominently present, the performance reminds us of the music of other immigrants, in particular the Turkish or Greek dance genre known as *chifte telli*.

Figure 3

Music reminiscent of the Levantine *dabki* (or *dabkah*, a traditional village line-dance) appeared in the form of violin imitation of the *mijwiz* (a single-reed double-clarinet), which traditionally accompanies the dance. This is heard on an Usṭuwānāt al-Šarq (literally, "discs of the East") disc featuring the violinist Sam Sheheen (Šāhīn) and carrying the title *"Kamanjah ʻalā Naġam al-Mijwiz – Dabkah Ba'albakiyyah"* (roughly, "Violin in the Mijwiz Musical Style: Dabkah in the Ba'albak [northern Lebanese town] Dance Style.) Here, the method of violin playing, which is also encountered in some homeland recordings from the same era, is achieved by placing two violin strings very close together and tuning them in unison or an octave apart, thus creating a so-called "beat" effect. Moreover, the playing technique emphasizes sustained bowing, thus suggesting the reed instrument's continuous sound, which in turn is produced through "circular breathing." Also, the violinist frequently sounds the note of the open double-course of strings in between the melody notes, thus emulating the characteristic pedal-tone interven-

tions on the *mijwiz*, which are produced by intermittently covering all the holes on the wind instrument.

However, particularly interesting is the multilayered musical profile of Sam Sheheen, whose performance on the other side of this same disc (Fig. 4) seems strikingly modern. Here, Sheheen with his Utica (N.Y.) group performs a Westernized piece titled "Raqs al-'Ayyūqah" (Dance of the Graceful Woman). In this ensemble work, the more Arab sounding passages blend, or at times alternate, with others that use Western harmony and are performed on a variety of Western orchestral instruments. Also, the more virtuosic violin passages bear unmistakable resemblance to East European Gypsy music.

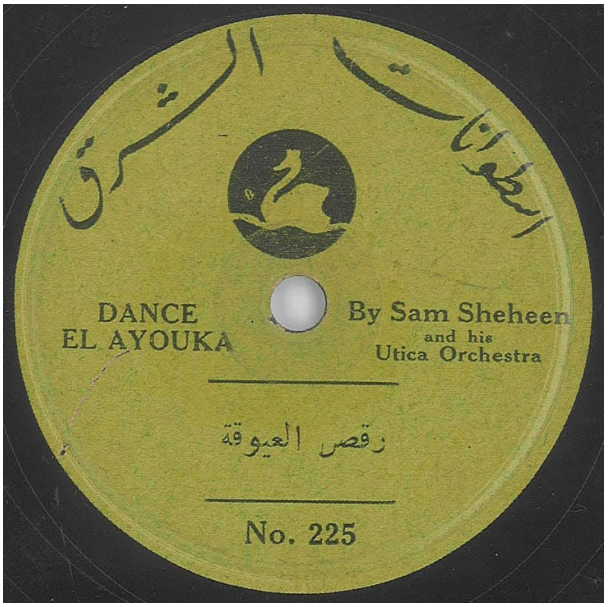


Figure 4

Songs of yearning for the homeland were quite common. Examples include a disc carrying the label Alkawakeb (*al-kawākib,* literally, the Stars) and in Arabic script, Usṭuwānāt al-Kawākib (Discs of the Stars), and featuring the late comedian, singer, and composer Najib Hankash, who in fact spent many years of his life in Brazil (Fig. 5). As the lyrics go, *"Baddī irja' limm zhūr; Min ḥaffît nahri-l-wādī"* (I want to go back to pick flowers; from the banks of the valley river). On this release, as on many others, we hear a strophic song in colloquial Lebanese Arabic. In terms of intonation, instrumentation, and modal structure, the music is typical of folk-inspired urban songs that were released on discs in the Levant region at the time.

Figure 5

Thematically related is another Alkawakeb release that presents the poet-singer Ṭānyus al-Ḥimlāwī in a *qaṣīd* (a Levantine genre of sung poetry) urging immigrants to return to the homeland. The title is *"Ya Mhajirin"* (*Ya Muhajirīn,* literally, "Oh, Immigrants!").

Although numerous recordings spoke about the homeland, many expressed immigrant-related interests and concerns. These include a disc (Fig. 6) featuring the famous Lebanese-American comedian Danny Thomas singing folk songs, including a piece in the Lebanese *'atābā* song-genre, which is typically associated with nostalgia and romance. In this case, however, Thomas, with *'ūd* accompanist Toufic (Tawfiq) Barham, essentially sings in support of his St. Jude Hospital. The record is produced by St. Jude Hospital Foundation.

Comparably, some recordings addressed local social and moral issues. On one Arabphon label (Fig. 7), a female singer complains about the spoiled new generation. The title is *"Šubbān l-'Aṣr bhal-Iyyām"* (roughly, "Youngsters of Today").

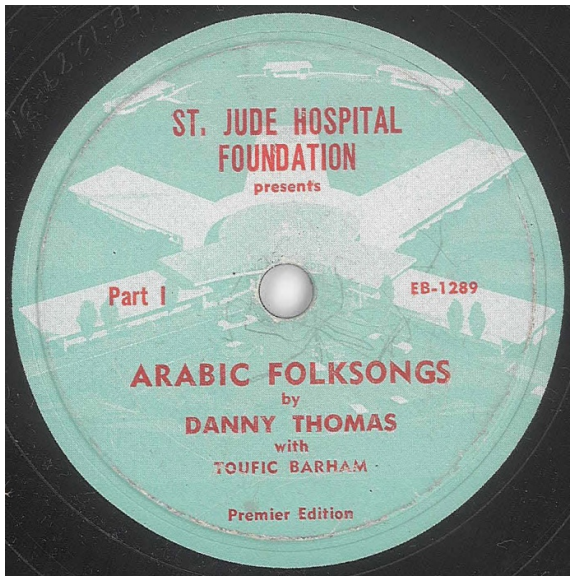


Figure 6

Figure 7

On another label, namely, Star of the East (Fig. 8), we hear a "light" song composed and performed by an immigrant artist whose name is displayed in Arabic as Rizqallah Bunayy and in English as Russell Bunai. In this song, titled "Playing the Horses," the performer laments wasting his money at the horse races.

Figure 8

Similarly, another singer tells about having difficulty finding a bride, perhaps one of the problems facing young male immigrants at the time.

However, some artists sought to project a new musical image by adding a prominent ingredient of Americana to their music. Eddy Kochak, an American-born New Yorker from an Aleppo immigrant family, sang, played the *dirbakki*, and produced numerous recordings catering to both the American belly-dance community and the local immigrant *ḥaflah* (party) and *mahrajān* (festival) goers in the United States.[3] On a Nilephon 78-r.p.m. disc, probably from the early 1950s (Fig. 9), he performs a piece titled "Yah Habeebie [Yā Ḥabībī] Blues" (literally, Oh, My-Beloved Blues). Here, the singing and the accompanying Western brass and percussion instruments produce a jazz ambience in terms of harmonic texture, rhythm, and intonational inflections. Characteristically, Kochak uses a blend of Arabic and English expressions in his lyrics. He also makes reference to familiar Arab cuisine-items, as well as utters familiar greetings and expressions of endearment.[4]

In addition to this and other relatively late recordings, others featuring homeland artists were quite prevalent. In the United States, one 78-r.p.m. disc sleeve (Fig. 10) displayed photographs of several well-known, mostly Levantine artists: Asmahān, Najāḥ Salām, Ḥalīm al-Rūmī, Muḥammad Salmān, Sihām Rifqī, and Ḥanān, who currently lives in New York city, but had also stayed for some time in Brazil, where she performed for Arab immigrants there and recorded a number of Arab songs on

[3] For more information on the *ḥaflah*, *mahrajān*, and related Arab-American events, see Rasmussen 1991, especially pages 116-144.

[4] Kochak, Eddie "the Sheik" Kochak, who performed with other immigrant musicians, such as Haqqi Obadia, produced numerous L.P. records that often present a distinctive blend of Arab and American music, including jazz. The records were released on Kochak's Ameraba record label. More biographical information on this and other artists can be found in Rasmussen 1991.

the Brazilian label Continental. Similarly, the recorded hits of such Egyptian celebrities as Umm Kulṯūm and ʻAbd al-Wahhāb, were widely available in immigrant record stores. And furthermore, the musical films of these two artists were viewed by many in North and South America.

Figure 9

Figure 10

Meanwhile, in the Brazilian *mahjar*, comparable patterns of allegiance to the homeland culture and adaptation to the new ways of life can be observed. The history of Arab, largely Syrian-Lebanese, immigrants there shows that Arab recordings, especially in the early decades of the twentieth century, occupied a significant niche in the community's musical life. Although in my research in Saõ Paulo and Rio de Janeiro in 2009 I did not encounter an Arab-immigrant record industry comparable in scope to that of the North American Arab *mahjar*, Arab record imports seemed quite accessible. During the 1920s, Farah Book and Record Store in Saõ Paulo announced that the store was ready to mail Arab 78-r.p.m. discs securely to any place in the country, even to distant towns in the Amazon. As shown by one of the Farah advertisements in the immigrant magazine *al-Jāliyah* (A Colonia), founded in 1922 by Sami Racy[5] in Saõ Paulo, the recording artists included celebrated Egyptian singers such as Yūsuf al-Manyalāwi, Abū l-'Ilā Muḥammad, Salāmah Higāzī, and Umm Kulṯūm, as well as Lebanese artists, such as the singer and Byzantine liturgy specialist Mitrī al-Murr and the singer and *buzuq* player Muhyī al-Dīn Ba'yūn.

However, especially after World War I, the influence of local Brazilian music upon the immigrants' music and musical life became apparent. Judging by community news items in early Arabic journals in Brazil, the Arab immigrants often incorporated Brazilian, as well as Arab, musical components in their social-club events. Nagib Hankach's (Najīb Ḥankaš) musical works in Brazil provide a good example.[6] Thematically, his performances incorporated satire, social critique, and nostalgia for the homeland. However, one of his best known recorded works is a song that uses for lyrics excerpts from a philosophical poem by the Lebanese writer and poet Gibran Khalil Gibran, one that opens with the phrase *"A'tinī n-nāya wa-ġannī"* (Give me the reed flute and sing). The disc was recorded and released on the Brazilian label Continental (Fig. 12). The musical content, a collaboration between Ḥankaš and Brazilian arranger and conductor Gabriel Migliori, presents a carefully worked out synthesis of Eastern and Western components. Among the prominent features are: the use of Western symphonic instruments in addition to an *'ūd*; adherence to the minor tonality; and the application of harmonic textures, particularly in the instrumental passages. Notably, the melody of the refrain was borrowed in part from a verse within the classic tango piece "La Cumparsita."[7]

[5] Sami Yuwakim Racy (d. 1927), who founded the monumental Arabic journal *al-Jāliyah* (A Colonia), was my paternal uncle. Among my immigrant relatives in Brazil, the Lebanese family name (al-Rāsī) acquired the Portuguese spelling "Racy," and many of my relatives in Lebanon who were closely connected to the Brazilian *Majhar* adopted the spelling as well.

[6] Najīb Ḥankaš was born in the Lebanese town of Zahlah in 1904. He immigrated to Brazil in 1922 and returned to Lebanon in 1947, but subsequently made a short trip to Brazil in 1950, and finally returned to Lebanon, where he lead an active artistic life until his death in 1979 ("Ḥankašiyyāt: Najīb Ḥankaš," *Al-Asser Special*, 2002, p. 99).

[7] This song, which after Ḥankaš's return to Lebanon was sung by Fayrūz and rearranged by the Raḥbānī brothers, became a classic. However, at the time, Ḥankaš also recorded the song himself again. His later rendition was included on his CD album along with humorous anecdotes and other songs by him (see Najib Ḥankaš: *Ḥankašiyyāt Munawwa'ah*, Voix de L'Orient, VDL CD 654, 1997, compact disc).

Figure 11

Conclusion

The story told by early Arab recordings in the West attests to a gradual shift from a time when Arab music and dance were subjects of curiosity and cultural voyeurism, for example at the 1893 Columbian Exposition, to a time when the immigrants were already composing, recording, and listening to their own music. Imported or locally reissued Arab recordings helped maintain the public's musical and cultural connections with the homeland. However, the *mahjar* record industry enabled the immigrants and their descendents to remember, or perhaps recreate a romanticized image of, the homeland. Similarly, their recorded music helped them construct their new sense of community in terms of who they are and what they would like to be. Last, but not least, the record medium gave the immigrant artists an effective outlet for their creativity and eventually provided them with a popular medium for developing a multifaceted immigrant musical sound. Evoking the past and the present, the East and the West, the recorded repertoire appears to have received certain inspirations from other fellow immigrant groups—Greeks, Armenians, Turks, and others. Today, the recordings can shed broader light upon the role played by music in diasporic culture. They can also inform our present discourses on sound recording as a medium for negotiating social and musical identity.

Bibliography

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocale et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient Arabe », *Cahiers de musique*

traditionelle, No. 17 (Formes musicales), Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

DANIELSON, Virginia, 1997, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago, Chicago University Press.

The Dream City: A Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exposition, 1893. 1893-94 St. Louis, MO: N. D. Thompson Publishing Co.

FRISHKOPF, Michael, 2008, "Nationalism, Nationalization, and the Egyptian Music Industry: Muhammad Fawzy, Misrphon, and Sawt al-Qahira (Sono Cairo)", *Asian Music*, Vol. 39, No. 2, p. 28-58.

"Ḥankašiyyāt: Najīb Ḥankaš," *Al-Asser, Special*, 2002, p. 99-103.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte,* Arles, Cité de la Musique/Actes Sud.

RACY, Ali Jihad, 1976, "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932", *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 1, p. 23-48.

RACY, Ali Jihad, 1977a, "Musical Change and Commercial Recording in Egypt: 1904-1932", PhD diss., University of Illinois, Urbana-Champaign.

RACY, Ali Jihad, 1977b, "The Impact of Commercial Recording on the Musical Life of Egypt: 1904-1932", *Essays in Arts and Sciences*, Vol. 6, No. 1, p. 58-94.

RACY, Ali Jihad, 1978, "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording", *The World of Music*, Vol. 20, No. 1, p. 47-55.

RACY, Ali Jihad, 1983, "Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch", *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 4, p. 157-174.

RASMUSSEN, Anne, 1991, "Individuality and Social Change in the Music of Arab Americans", PhD diss., University of California, Los Angeles.

RASMUSSEN, Anne, 1997b, "The Music of Arab Detroit", in Kip Lornell and Anne K. Rasmussen editors, *Musics of Multicultural America.* London, Schirmer Books.

Discography

ḤANKAŠ, Najīb, 1997, *Ḥankašiyyāt Munawwa'ah,* Voix de L'Orient, VDL CD 654, compact disc.

RASMUSSEN, Anne, 1997a, *The Music of Arab Americans: A Retrospective Collection* (CD notes and CD album). Rounder Records CD 1122, compact disc.

RTMMAM nº 5 (2011)

Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī

Nidaa ABOU MRAD*

Cet article propose une étude sémiotique de la modalité de la *qaṣīda muwaqqa'a 'alā al-waḥda,* importante forme vocale apparue à la fin du XIXe siècle en Égypte, au sein de la tradition musicale arabe du *Mašriq,* et pérennisée notamment grâce aux enregistrements 78 tours réalisés entre 1905 et 1910 par le maître du genre, le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911). Cette forme hybride fait alterner la cantillation improvisée des vers arabes classiques d'une *qaṣīda* (poème monomètre et monorime), sur la métrique mesurée du module binaire de la *waḥda,* avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs*. Doté d'une clausule caractéristique, celui-ci est généralement énoncé en ouverture et/ou en clôture, dans sa mouture chantée en dialecte égyptien classicisant, et, en cours de performance, sous forme de ritournelle instrumentale. Transcendant la quadruple hétérogénéité du genre (mystique/profane), de la langue (classique/dialectal), du dispositif sonore (vocal/instrumental) et du style vocal (cantillation/chant) de ses constituants, l'élaboration de cette séquence-type semble reposer sur cette *euphonie* syntaxique musicale caractérisant l'interaction (intertextuelle) entre termes contrastés régulièrement alternés. Par-delà sa fonction d'interface (prélude/interlude/postlude), sans doute le *répons des censeurs* constitue-t-il un modèle pour l'élaboration de la musicalisation des vers poétiques. Cette hypothèse assigne au mode d'articulation mélodique de ce *répons* et, plus précisément, à son schème cadentiel le rôle de référentiel unitaire pour la distinction des traits pertinents des formules cantillatoires et de repère formulaire modal unifiant pour la significativité intrinsèque de cette énonciation musicale.

* Professeur de musicologie, directeur de l'Institut Supérieur de Musique - Université Antonine (Liban).

1. Une tradition syncrétique

Hybride dans son édification, articulant les deux pans cruciaux de la culture du *Mašriq* que sont la poésie arabe classique et la cantillation religieuse à un *répons* idiomatique profane, pour produire une énonciation musicale improvisée, la *qaṣīda à répons* incarne au mieux dans un cadre musical le projet de renouvellement sociétal initié par la Renaissance ou *Nahḍa* du XIX^e^ siècle. Ainsi Jurjī Zaydān (1861-1914) affirme-t-il qu'il « s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥāmūlī [1843-1901], promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte »[1]. Cette refonte est tributaire d'un syncrétisme (Muwayliḥī, 1902, p. 406, Abou Mrad, 1991, et Lagrange, 1996, chap. III) qui intègre à

i. la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophique du *dawr* et cantillatoire réitérative du *mawwāl*,

des éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance

ii. de la tradition religieuse et soufie de l'*inšād* en arabe classique : cantillation mélismatique de *qaṣīda mursala* (non-mesurée) et *muwaqqa'a* (mesurée) du *ḏikr* (invocation des noms divins) et responsorial du *tawšīḥ* ;
iii. de la tradition alépine, axée sur la forme cyclique du *muwaššaḥ* ;
iv. de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqsīm* autonome et des ouvertures instrumentales *pešrev* et *semā'ī*.

Sollicitation herméneutique (Picard, 2001) et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus donne naissance à des formes hybrides (formes développées du *mawwāl* et du *dawr*, *qaṣīda* à répons), symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *waṣla,* macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école (Ḫula'ī, 1904, Abou Mrad, 2004). Cette *waṣla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un *taḫt* —ensemble instrumental composé de solistes improvisateurs (Racy, 2007)— et d'un à trois *maḏhabgī*-s, chanteurs entonnant collectivement les énoncés vocaux précomposés, tels que *muwāššaḥ-s, maḏhab-s* et *répons* des diverses séquences à métrique mesurée. Des échantillons improvisatifs de ces mêmes séquences-types sont gravés, au début du siècle suivant, sur des 78 tours par les principaux continuateurs de l'école Ḥāmūlī, et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *waṣla.*

Plus particulièrement, le *cheikh* Yūsuf Ḫafāga al-Manyalāwī, chantre religieux de la confrérie soufie Layṯiyya cairote, s'intègre activement à ce mouvement, dont il devient une figure de proue, puis le principal représentant à la mort de Ḥāmūlī (Lagrange, 2011, p. 8-13). Il contribue, vers la fin du XIX^e^ siècle, à l'élaboration musicale de la nouvelle forme dénommée *qaṣīda 'alā al-waḥda* (Lagrange, 1994, p.

[1] Jurjī Zaydān, 1904, *Tārīḫ ādāb al-luġa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigreux (1991, p. 191).

73-74) et en amorce, au début du siècle suivant, le processus de pérennisation discographique. Aussi en enregistre-t-il le plus grand lot, soit vingt-et-une *qaṣīda*-s, représentant 34% de ses gravures (Lagrange, 2011, p. 32) entre les années 1905 et 1910 (avec suspension en 1906), épaulé par le *taḥt*[2] du *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād (1849-1929). Ce corpus est réédité en 2011 au sein de la compilation CD réalisée par la fondation AMAR.

Tableau 1 : Synthèse discographique de la *qaṣīda* chez Yūsuf al-Manyalāwī, établie par Ghassan Sahhab (2011) à partir de Lagrange (2011)

N°	Incipit	Éditeur	Numéro catalogue	Enregistrement/publication	mode selon catalogue	*taḥt* [3]	Piste CD
1.	*'Alā fī sabīli l-Lāh*	Sama' al-mulūk	1257	1905	*Bayyātī*	1	$CD_{10}6$
2.	*Lam yaṭul laylī*	Sama' al-mulūk	1258	1905	*Bayyātī*	1	$CD_{10}7$
3.	*'Ukaḍḍibu nafsī*	Gramophone	012265/6	1908	*Sīkāh [/tīk ḥiṣār]*	2	CD_68
4.	*Wa-dawāhī l-'uyūn*	Gramophone	012361	1908/9	*Bayyātī*	2	CD_52
5.	*Fatakātu laḥẓiki*	Gramophone	012364/5	1908/9	*Ḥijāz*	2	CD_65
6.	*Lā gāza l-Lāh*	Gramophone	012369	1908/9	*Bayyātī*	2	CD_64
7.	*Ḍayya'tī 'ahda fatā*	Gramophone	012384/5	1908/9	*Bayyātī*	2	CD_67
8.	*Ẓifī yā 'umayma l-qalb*	Gramophone	012377	1908/9	*Rāst*	2	CD_43
9.	*Yā Zaynabu l-ḥasnā'*	Gramophone	012425	1908/9	*Bayyātī*	2	CD_73
10.	*Aqṣaḍat Zaynabu qalbī*	Gramophone	012426	1908/9	*Bayyātī*	2	CD_72
11.	*Wa-hawāh wa-huwa 'aliyyatī*	Gramophone	012431/2	1908/9	*'Uššāq*	2	CD_86
12.	*'In šakawta l-hawā*	Gramophone	012514/5	1909/11	*Sīkāh [/sīkāh]*	3	CD_95
13.	*Mayyaztu bayna gamālihā*	Gramophone	012567/8	1910/12	*Bayyātī*	4	CD_93
14.	*'Allāhu ya'lam*	Gramophone	012666/7	1910/14	*Ḥijāz*	4	CD_92
15.	*'Agibtu li-sa'yi d-dahr*	Gramophone	012707	1907/24	*Bayyātī*	2	CD_23
16.	*'Alā fī sabīli l-Lāh*	Gramophone	012708/9	1910/24	*Sīkāh [/tīk ḥiṣār]*	4	CD_97
17.	*'Uḥibbukī yā Salmā*	Gramophone	012710	1910/24	*Ṣabā*	4	CD_99
18.	*Ḥāmilu l-hawā ta'ibu*	Gramophone	012711	1910/24	*Ṣabā*	4	CD_910
19.	*Fa-yā muhgatī ḍūbī gawan*	Gramophone	2012058/9	1910/24	*Bayyātī*	4	CD_98
20.	*Yā laylu inna l-ḥabība wāfā*	Gramophone	2012057L	1909/24	*Bayyātī*	3	CD_82
21.	*Lā taḥsibū 'anna maylī*	Gramophone	2012052	1910/24	*'Uššāq*	4	CD_95

Pour mettre au point cette forme hybride, située à cheval entre la tradition confrérique *a cappella* de l'*inšād* et la pratique de la *waṣla* avec *taḥt*, il fallait bien qu'un chantre fasse le trait d'union et inscrive au sein du nouvel art musical égyptien du *ṭarab* citadin et profane la marque de la pratique confrérique de la *qaṣīda* mystique, consistant en une cantillation en solo, accompagnée par l'ostinato (en métrique binaire) invocatoire choral du *ḏikr* - « *Allāh hayy* » (Dieu est vivant) - et encadrée par le chant collectif d'un répons approprié chanté en arabe classique.

Aussi la migration/déterritorialisation au sens deleuzien de cette manière de faire en direction du cadre profane se réalise-t-elle d'abord par le biais du remplacement de l'ostinato choral par un accompagnement instrumental assuré par le *taḥt* sur le module/ostinato percussif binaire de la *waḥda*. Cette mutation consiste également en la substitution du répons confrérique par un répons ambivalent, chanté en un dialecte égyptien archaïque, mâtiné de *fuṣḥā* (arabe classique). Également déterritorialisé et réinterprété symétriquement par rapport à la migration/réinterprétation profane de la *qaṣīda* mystique et placé en exergue de celle-ci, cet énoncé est dénommé *« lāzimat al-'awāzil »*[4], c'est-à-dire *répons* ou *ritournelle des censeurs* (dénommé ci-après RC) et consiste à son origine en deux vers se trouvant en tête

[2] En plus de Muḥammad al-'Aqqād, cet ensemble comprend (1) en 1905 (éd. *Sama' al-mulūk) :* Manṣūr 'Awaḍ au *'ūd*, et 'Alī Ṣāleḥ au *nāy* ; (2) en 1907/8, (éd. Gramophone) : Ibrāhīm Sahlūn au violon et 'Alī Sāleḥ au *nāy ;* (3) en 1909 (Gramophone) : Sāmī a-š-Šawwā au violon et 'Alī Sāleḥ au *nāy ;* (4) en 1910 (Gramophone) : Sāmī a-š-Šawwā au violon et 'Ibrāhīm Qabbānī au *'ūd* (Sahhab, 2011).

[3] Numéro d'ordre de la configuration du *taḥt* selon la codification de la note précédente.

[4] Maḥmūd al-Būlāqī (1904) désigne ce répons seulement par son incipit sans en indiquer la forme.

d'un *maḏhab/dawr* en mode *Sīkāh* du XIX[e] siècle (Al-Gindī, 1895, p. 71) : *« Āh yā anā w-eš lel-'awāzil 'andenā* '*Ūm maḍya' el-'uzzāl we-wāṣilnī anā »*[5]*,* que Frédéric Lagrange (2011, p. 31) traduit par : « Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi ».

Pour cet auteur, la récursivité de cette « ronde des censeurs » remplit pour l'ensemble des textes poétiques auxquels elle s'incorpore la fonction de garant de leur homogénéité thématique amoureuse. Mais, plutôt que d'induire une sorte d'isotopie sémantique[6] qui rendrait inéluctable la lecture univoque de toute *qaṣīda,* cette récursivité maintient l'ambivalence inhérente au verbe *wāṣala* se trouvant à la fin du *répons* et qui réfère à l'uni*on wiṣāl* des bien-aimés. Car il s'agit bien d'une polysémie cumulant l'érotique poétique du *ġazal* profane avec sa réinterprétation acculturative qui la transmute en quête mystique de l'union divino-humaine à laquelle la *Vox Dei* inviterait l'auditeur. Aussi s'agit-il plutôt d'une intertextualité[7] qui renforce et généralise cette bipolarité sémiotique et confère à ce *répons transformé* le statut initiatique de passage symbolique et/ou opératif entre les champs mondain et divin.

2. Un répons déterritorialisé

À l'origine de la *qaṣīda à répons,* la déterritorialisation croisée du *RC* et de la cantillation soufie n'est pas sans rappeler le processus d'appariement des antiennes/répons[8] à la psalmodie qui se trouve être aux fondements du plain-chant et de l'*octoéchos* latin (Saulnier, 1997). Cette typologie modale relie le ton formulaire de cantillation des versets du psaume, caractérisé par sa corde de récitation ou *teneur,* au *modus* de l'antienne/répons, caractérisé par sa *finale*, instaurant ainsi la *bipolarité* modale du chant romano-franc. Le principe d'*euphonie* syntaxique musicale, gérant l'enchaînement « entre la mélodie de l'antienne et les tournures du ton psalmodique correspondant » (Meeùs, 2005, p. 11), ne saurait cependant s'appliquer au champ responsorial de la *qaṣīda* sans engager au préalable une vérification de la grammaticalité de la configuration musicale de son *répons*, en quête de structures profondes et de schèmes formulaires dont la juridiction est susceptible de se prolonger tout au long de l'articulation de l'énoncé.

2.1. Dispositif et texture

Deux moutures alternatives incarnent le *RC*, en se différenciant du point de vue du dispositif vocal et/ou instrumental comme suit :

---

[5] آه يا أنا وِشْ لِلْعوازِل عَندِنا \\ قُم مَضْيَعِ الْعُزّالْ وِواصِلْنِي أَنا

[6] « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91).

[7] Julia Kristeva définit l'intertextualité comme étant une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » et qui permet de saisir « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (de codes) prises à d'autres textes. [...] Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (Biasi, 2012, se référant à Julia Kristeva, 1969, *Sèmèiôtikè*. *Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil.

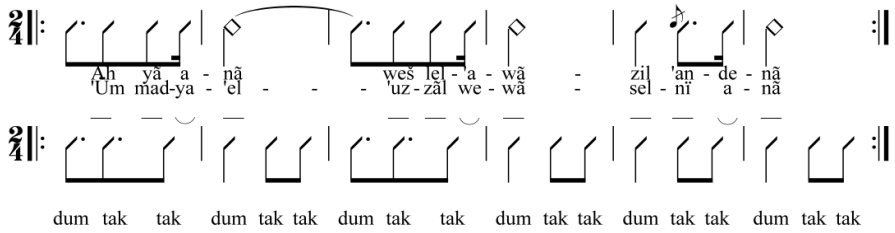
[8] *Antienne* désigne une ritournelle vocale alternant avec la psalmodie antiphonée à deux chœurs, tandis que le terme *répons* est associé à la psalmodie responsoriale faisant alterner soliste et chœur.

1) *répons* vocal/verbal (emprunté au *maḏhab* du *dawr* susmentionné, moyennant appropriation modale), interprété uniquement au début (parfois après un court prélude instrumental *dūlāb)* et/ou à la fin de la séquence-type et prenant la forme d'un chant de texture hétérophonique, mêlant la voix du soliste à celles du petit chœur des *maḏhabgiyya,* avec accompagnement de *taḥt* ;
2) *ritournelle* instrumentale substitutive, interprétée en hétérophonie par le *taḥt,* en guise de prélude, de postlude et d'interlude se glissant entre deux phrases de cantillation pour souligner les clausules correspondant au schème cadentiel[9] *(SC)* du *RC*. Il s'agit d'une sorte de *tarjama* (traduction), *écho* instrumental du *répons* implicitement évoqué par l'articulation musicale de l'énoncé vocal.

2.2. Trame temporelle

La trame temporelle du *RC* est polyrythmique et repose sur :
1) la métrique prosodique des vers de ce *répons*, correspondant au paradigme *rajaz,* triple concaténation du module métrique *mustaf'ilun* ou *tan-tan-ta-nan* (— — ᴗ —) tenant lieu (dans ce qui suit) de *syntagme-cellule* ;
2) le module percussif binaire de la *waḥda,* associant une frappe *sombre dum* à deux frappes *claires tak,* régulières ou syncopées (transcription 1) ;

Transcription 1 : Composante polyrythmique du *RC*



2.3. Étude synoptique et paradigmatique de la modalité du RC

L'étude synoptique et paradigmatique des occurrences du *RC,* dans ses versions chantées en prélude et/ou postlude aux *qaṣīda*-s du corpus (transcriptions 2 à 7), fait apparaître, par-delà la totale équipollence textuelle et rythmique des énoncés, une configuration mélodique présentant des degrés variables d'opposition à l'aune des trois premiers critères de la définition quadripartite de la modalité de Tran Van Khé (1968) que sont (I) la structure intervallique, (II) les pôles ou degrés hiérarchiques et (III) le profil formulaire. Cela conduit à distinguer deux classes d'appariement, la première, reposant sur une homogénéité scalaire des variantes, compatible avec des oppositions segmentaires du double point de vue polaire et formulaire, la seconde, se définissant par une importante équipollence formulaire et polaire des variantes, concomitante à leur ségrégation scalaire.

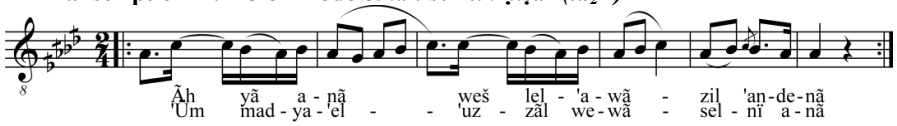
Ainsi la première classe concerne-elle les variantes du *répons* vocal s'inscrivant en prélude et/ou postlude des *qaṣīda*-s en modes dénommés (selon les indications

[9] Cette expression est empruntée à Michel Imberty (1969, chap. I).

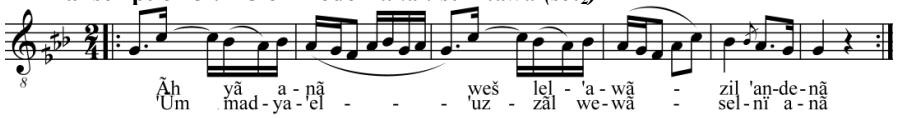
discographiques) *Sīkāh, Bayyātī ou Dūkāh*[10] et *Rāst* (t. 2, 3 et 4). Énoncées dans la même échelle *zalzalienne* (agencement de secondes moyennes *n* (mesurant environ 150 cents) et de secondes majeures *M* (environ 200 c.)), ces variantes ont en commun la formulation mélodique des deux premiers syntagmes-cellules, consistant en une descente entre les degrés *kardān (do3)* et *tīk ḥiṣār (la2db),* celui-ci tenant lieu de *corde-mère* (teneur = finale) *cellulaire*. Ces variantes s'opposent (1) par le pont qui relie la 1e à la 2e cellule et dont la formulation dépend de la finale du *répons* et (2) par le *SC* de la 3e cellule, prenant la forme de trois clausules distinctes par leurs finales qui déterminent ainsi respectivement le mode du *répons* : sur *tīk ḥiṣār (la2db),* pour *Sīkāh,* sur *nawā (sol2),* pour *Dūkāh,* et sur *jahārkāh (fa2),* pour *Rāst*.

Quant à la seconde classe, elle comprend les variantes vocales en modes *Dūkāh, Ḥijāz* et *Ṣabā* (t. 3, 5 et 6), identiques entre elles du point de vue polaire et formulaire, mais différentes selon le critère scalaire, l'échelle du mode *Dūkāh* étant *zalzalienne*, tandis que celle de *Ḥijāz* est *chromatique syntone* (agencement de 2des moyenne *n,* maxime MM (environ 250 c.) et mineure *m* (environ 100 c.)) et que celle de *Ṣabā* est *zalzalienne altérée* (agencement de 2des *n*, augmentée *a* (environ 300 c.) et *m* (environ 100 c.), en plus de la 2de M placée sous la finale dans ces trois structures).

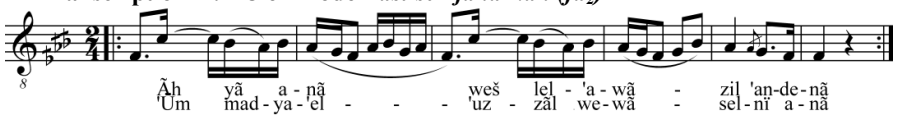
Transcription 2 : *RC* en mode *Sīkāh* sur *tīk ḥiṣār (la2db)*



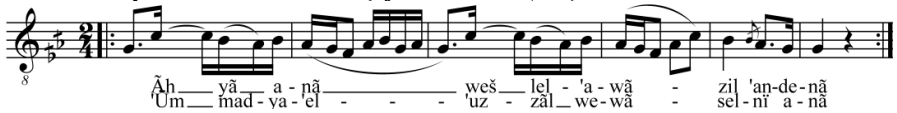
Transcription 3 : *RC* en mode *Dūkāh* sur *nawā (sol2)*



Transcription 4 : *RC* en mode *Rāst* sur *jahārkāh (fa2)*

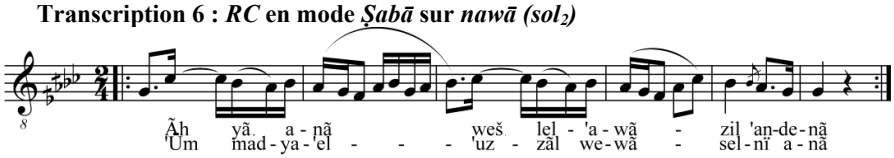


Transcription 5 : *RC* en mode *Ḥijāz* sur *nawā (sol2)*



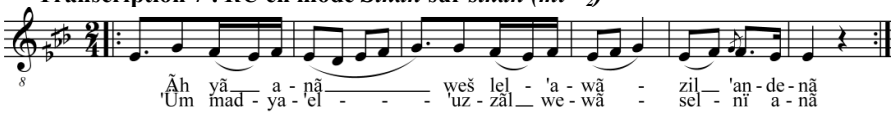
[10] C'est la deuxième désignation *Dūkāh* (préconisée par Mīẖā'īl Maššāqa (1840-1899) et correspondant à la désignation de la finale homologue) qui est retenue dans cet article.

Transcription 6 : *RC* en mode *Ṣabā* sur *nawā (sol$_2$)*

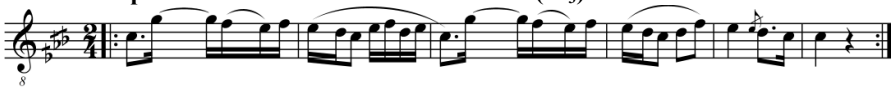


Faisant exception par son macromode *Sīkāh* sur *sīkāh (mi$_2^{db}$),* l'enregistrement n° 12 (CD$_8$5) de la *qaṣīda* « *'In šakawta l-hawā* » comprend : en plus de (1) l'énonciation initiale et terminale du *répons* en sa version instrumentale et dans ce mode *grave* (t. 7), (2) une esquisse instrumentale de la variante modale du *répons* en *Rāst* sur *kardān* (*do$_3$*) (t. 8) et (3) l'affirmation de sa variante concurrente en *Dūkāh* sur *nawā (sol$_2$)* (t. 9), autour de laquelle s'élabore un imposant développement cantillatoire en ce mode qui n'est abandonné qu'à la dernière minute pour une restauration du mode initial, confirmée par une ultime réitération instrumentale du *répons Sīkāh.* Associant les trois variantes modales *zalzaliennes* du *répons*, savamment réparties sur trois registres vocaux différents, le schéma de cet enregistrement semble être matriciel[11] pour le corpus étudié : (1) comme si le *répons Sīkāh* sur *sīkāh (mi$_2^{db}$)* était l'avatar le plus proche de l'hypothétique *protorépons,* emprunté au *maḏhab* d'un *dawr* en *Sīkāh* du XIX^e s., selon al-Gindī (1895, p. 71) ; (2) comme si le *répons Dūkāh* sur *nawā (sol$_2$),* le plus occurrent statistiquement dans le corpus (Tableau 2), en même temps qu'intersection des deux classes susdécrites, était dérivé directement de ce *protorépons,* en vertu de la montée de la teneur-finale vers *nawā* à partir de la *corde-mère sīkāh,* objectivée (entre les minutages 1:25 et 1:34) par une variante bimodale (t. 8), correspondant probablement à un autre avatar matriciel du *protorépons ;* (3) comme si le *répons* en *Rāst* sur *kardān* (*do$_3$*) (t. 9) était issu d'une montée *sīkāh→kardān*.

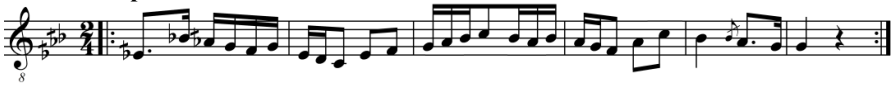
Transcription 7 : *RC* en mode *Sīkāh* sur *sīkāh (mi^{db}$_2$)*



Transcription 8 : *RC* en mode *Rāst* sur *kardān* (*do$_3$*)



Transcription 9 : *Ritournelle des censeurs* avec montée de teneur-finale



Par ailleurs, les *qaṣīda-s* n° 11 (CD$_8$6) et n° 21 (CD$_9$5) en *'Uššāq* sur *rāst (do$_2$),* d'échelle *diatonique toniée* (agencement de 2des minimes *mm* (autour d'un tiers de ton ou 67 c.), M et MM), ne comprennent pas de *RC 'Uššāq*, tandis que la version

[11] Pour Frédéric Lagrange (courriel adressé à l'auteur le 24/04/2012), le caractère matriciel de cet enregistrement s'inscrit également au niveau linguistique, « cette *qaṣīda* n'en étant pas une au sens des poéticiens, mais un texte en arabe moyen classicisant traité musicalement comme une *qaṣīda* ».

instrumentale du *RC Dūkāh*/*nawā (sol$_2$)* y est énoncée fréquemment, induisant des développements en *Dūkāh/nawā,* comme pour compenser l'apparent déficit en *RC* macromodal et marquer, au passage, la prééminence du mode *Dūkāh*.

Tableau 2 : Recension des macromodes des *qaṣīda*-s chez Manyalāwī

Macromode	Occurrence dans le corpus	Pourcentage de l'occurrence
***Bayyātī* ou *Dūkāh* (sur *nawā*)**	11	52.4%
Sīkāh* (sur *tīk ḥiṣār)	2	9.5%
***Sīkāh* (sur *sīkāh*)**	1	4.8%
***Rāst* (sur *jahārkāh*)**	1	4.8%
***Ḥijāz* (sur *nawā*)**	2	9.5%
***Ṣabā* (sur *nawā*)**	2	9.5%
'*Uššāq* (sur *nawā*)	2	9.5%
Total	21	100.0%

Sans doute la macromodalité de la *qaṣīda à répons* relève-t-elle du système du *maqām,* commun à la tradition confrérique[12] du *Mašriq* et à son homologue citadine profane égyptienne, loin de tout emprunt à la tradition ottomane et à ses complexifications/dérivations macromodales (Abou Mrad, 2002, chap. IV). Il reste néanmoins que les tessitures modales propres à ces enregistrements correspondent à la voix de Manyalāwī (Abou Mrad, 2002, ch. II). Afin de retrouver les tons usuels des traités du XIX^{e} siècle (Maššāqa, 1840, Šihāb a-d-Dīn, 1835, Ḫula'ī, 1904), rapportés conventionnellement à leurs finales homonymes en hauteurs relatives, et de minimiser les armures des transcriptions, facilitant ainsi les comparaisons synoptiques, il convient d'opérer une transposition à la quinte supérieure (ou à la quarte inférieure), qui donne : *Rāst* sur *rāst (do)* (t. 8), *Dūkāh* (de même que *Ḥijāz* et *Ṣabā*) sur *dūkāh (ré)* et *Sīkāh* sur *sīkāh (mi ^{db}),* ce dernier énoncé correspondant au *protorépons* (t. 7). Ainsi cette étude synoptique conduit-elle à la mise en exergue du *répons Sīkāh,* en tant que prototype, et à celle du *répons Dūkāh,* en tant que principal avatar et compétiteur du premier, eu égard à la prépondérance statistique du second et à son décalquage sur les variantes scalaires modales *Ḥijāz* et *Ṣabā*.

2.4. Grammaticalité du répons des censeurs

L'autre observation inférée de la comparaison synoptique des variantes du *RC* est que la qualification différentielle de ces instances temporelles opère sur des aspects syntaxiques de la structure, principalement des relations séquentielles et hiérarchiques, soumises à l'influence d'une forte sensibilité au contexte (Clarke, 1989, p. 34) : (1) segmentation de l'énoncé en unités formulaires consécutives découpées dans la trame temporelle ; (2) distinction fonctionnelle et commutative de ces unités, basée sur les traits analytiquement pertinents[13] qui qualifient les pôles modaux

[12] L'enseignement des chantres *mašāyiḫ* de l'école de Ṭanṭa (Nord de l'Égypte) ramène à sept ou huit les modes/*maqām*-s répartis sur deux catégories : (I) modes principaux (échelle d'ossature zalzalienne) : *Rāst* (mode dit régulier) ou *Yakkāh* (mode dit du 1er degré) ; *Dūkāh* (mode dit du 2ème degré) ou *Bayyātī* ; *Sīkāh* (mode dit du 3ème degré) ou *'Irāq*, et (II) modes dérivés : *Jahārkāh* ou *Baladī*, *'Uššāq* ou *Nawā* (échelle d'ossature diatonique), *Ṣabā* (échelle d'ossature zalzalienne altérée), *Ḥijāz* (échelle d'ossature chromatique) (Said, 2010).

[13] Nicolas Meeùs (2002, p. 166) opère une distinction entre unités de seconde articulation (sans pertinence analytique) et unités de première articulation (analytiquement pertinentes, mais de façon minimale), tout en posant que la musique s'articule sur bien plus que ces deux niveaux. Ainsi la pertinence analytique des

en référence à une structure mélodique hiérarchique sous-jacente. Cette grammaticalité corrélative de l'articulation verbalement dépendante de l'énonciation non verbale du *RC* constitue le biais principal de l'abord sémiotique musical de la *qaṣīda*. Est ici privilégiée la notion de significativité intrinsèque à dimension taxinomique (Nattiez, 2004, p. 267), dénotative structurale ou *endosémiotique,* hors métalangage (Meeùs, 1992), qui repose sur l'aptitude d'une syntaxe donnée à générer des significations pour les signes qu'elle met en jeu (Meeùs, 2002, p. 171), en vertu de relations distributionnelles, entre éléments de même niveau d'articulation, et intégratives, entre éléments de niveaux différents (Benveniste, 1962, p. 125). Si les occurrences de ce *répons* dans la *qaṣīda* constituent autant de signaux connotant la dimension amoureuse bivalente (soufie vs profane) de cette forme selon un mode *diasémiotique* qui rapporte le sens à un référent extramusical (doté de traits sémiques substantiels dénotés dans la sémantique contextuelle poétique et anthropologique), la correspondance entre ce signifiant sonore et sa référence significative demeure cependant inhérente à la syntaxe modale.

En perspective distributionnelle et syntagmatique, la segmentation primaire de la surface musicale en unités fonctionnelles dotées de pertinence modale (Abou Mrad, 2009a, p. 37), repose sur la délimitation d'une *structure de groupement musical*, selon une procédure analogue à celle de la *Théorie Générative de la Musique Tonale* TGMT[14] (Lerdahl, 1989, p. 108-109). Dénommé *morphème* (During, 2010, p. 185 et 187-190) ou *neume* (Abou Mrad, 2009a), un tel groupement monodique est enserré dans la trame temporelle aux confins des juridictions respectives de la métrique prosodique verbale et de son homologue périodique gestuelle, avec une nette prééminence accordée à la prosodie dans le cadre traditionnel arabe (à forte connotation verbale/théologale) et a fortiori dans celui cantillatoire de la *qaṣīda* responsoriale. Ainsi le séquençage du *RC* est-il d'abord inféodé au paradigme métrique poétique, donnant lieu à la découpe de la trame temporelle d'un vers donné en trois *syntagmes-cellules*, correspondant chacun au module *mus-taf-'i-lun* (— — ◡ —). La tripartition métrique « anacrouse/accent/désinence », empruntée à l'antiquité grecque et théorisée par Olivier Messiaen[15], permet de décomposer la *courbe modale* (Chailley, 1996, p. 72-73) de cette cellule en trois unités : (1) *anacrouse* = / *mus* / (—) ; (2) *accent* = / *taf-'i* / (— ◡) ; (3) *désinence* = / *lun* / (—), donnant lieu à la découpe / — / — ◡ / — /.

En perspective oppositionnelle et paradigmatique, la détermination des hauteurs hiérarchiques différentielles de ces unités nécessite l'application de règles préférentielles de réduction, à l'instar de la TGMT qui les rapporte aux conditions de *stabi-*

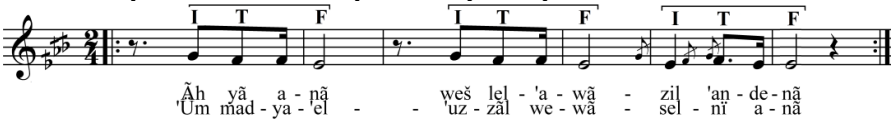
« pôles modaux » telle qu'elle est envisagée dans la présente recherche, tout en assurant la qualification fonctionnelle, commutative et oppositive des unités distinctives —constitutives des unités significatives et syntagmatiques— ne relève-t-elle pas de cette double articulation, mais plutôt des structures profondes sous-jacentes aux niveaux supérieurs de l'articulation monodique : phrase, phase, séquence englobante.

[14] Traduction française de *Generative Theory of Tonal Music* ou GTTM, telle qu'elle figure dans Lerdahl, 1989, p. 104-135, article consacré à l'extension de la TGMT au champ atonal. Cette théorie est initialement décrite dans Lerdahl & Jackendoff, 1983.

[15] Messiaen, Olivier, 1944, *Technique de mon langage musical,* Paris, Alphonse Leduc, chapitre, cité par Bonnet, 2007, p. 57.

lité et de *proéminence* ou *saillance*[16]. La condition de *saillance* permet d'élire (1) *l'initiale cellulaire* I_c, hauteur de tête de la *syllabe-anacrouse* de la cellule, ainsi que (2) la *teneur cellulaire* T_c, pôle proéminent, par occurrence statistique et/ou, surtout, par accentuation intonative (dans sa double acception prosodique et musicale, comme dans le plain-chant[17]), auquel se réduit la *syllabe-accent*. Quant à la condition de *stabilité,* elle est assignée à la *finale cellulaire* F_c, ou hauteur caudale de la *syllabe-désinence* et de la cellule. La tripartition métrique réduit alors la cellule modale à une tripartition tonale distinctive : « initiale/teneur/finale ». Ainsi l'analyse du *protorépons Sīkāh* (t. 10) met-elle en exergue trois hauteurs hiérarchiques par cellule, comme suit : (1) $I_c = G$ (*sol)* dans les cellules initiales et $I_c = E$ (mi^{db}) dans la cellule terminale ; (2) $T_c = F$ (*fa)* dans toutes les cellules ; (3) $F_c = E$ (mi^{db}) dans toutes les cellules.

Transcription 10 : Réduction polaire du *protorépons des censeurs*



Cette inscription ternaire permet de décomposer la cellule en deux formules-*neumes* appariant deux à deux ces hauteurs, le premier neume, ici dénommé *radical*, étant axé sur la teneur-accent et le second, dénommé *désinence*, axé sur la finale[18]. L'adoption d'une perspective commutative implique la réduction/encodage de ces neumes du niveau de surface par des *bipoints* ou *dipôles* mélodiques, dénommés *vecteurs neumatiques* (Abou Mrad, 2009) qui relient temporellement ces hauteurs entre elles sous la forme : $\overrightarrow{I_cT_c} + \overrightarrow{T_cF_c} = \overrightarrow{I_cF_c}$.

En plus de la perspective motivique, une telle réduction, envisagée au niveau macromodal, permet de mettre en lumière la structure profonde hiérarchique distinctive de l'énoncé, organisée en un nombre restreint (≤3) de noyaux modaux, associant les pôles cellulaires en dyades et/ou triades configurées selon des chaînes de tierces (Abou Mrad, 2009, p. 51). Il y a lieu de considérer à ce titre non seulement une hiérarchie de hauteurs, mais également une hiérarchie catégorielle de noyaux, mettant en compétition le noyau primaire axé sur la finale/fondamentale macromodale F_m (la hauteur concluant l'énoncé englobant) —équivalent linéaire de la triade verticale de l'accord de tonique en musique polyphonique— et le noyau secondaire (et parfois un noyau tertiaire) —équivalent linéaire de la triade de l'accord de dominante— associant les autres hauteurs. Ainsi l'analyse des variantes modales *zalzaliennes* (transposées sur les finales *sīkāh (*mi^{db}*), dūkāh (ré)* et *rāst (do))* du *RC* met-elle en exergue deux noyaux[19] : (1) la *triade zalzalienne*, ou

[16] « Dans le cas de deux événements en relation, le plus *stable* est celui qui est le plus consonant ou le plus proche de la tonique (locale) dans l'espace ; le plus *saillant* est celui qui est en position métrique forte, à un registre extrême, ou dont le motif est plus significatif » (Lerdahl, 1989, p. 115).

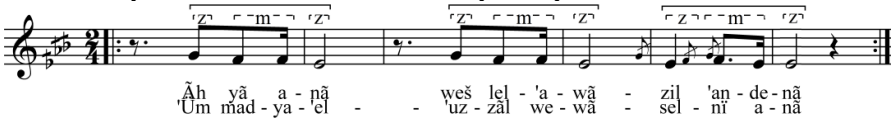
[17] Dans le chant romano-franc « il y a identification de l'accent du langage, du ton de la musique et de la tenue de la mélodie : on emploie indifféremment les termes *accentus, tonus, tenor »* (Duchez, 1989, p. 291).

[18] La théorie modale des *cordes-mères* dote exclusivement ces deux hauteurs d'une *fonction polaire*.

[19] L'auteur (Abou Mrad, 2009a) a mis en exergue pour le *Mašriq* cinq types de noyaux, s'appuyant chacun sur une chaîne de tierces : (1) le type nucléaire *zalzalien (z)*, procédant par tierces moyennes (environ 350

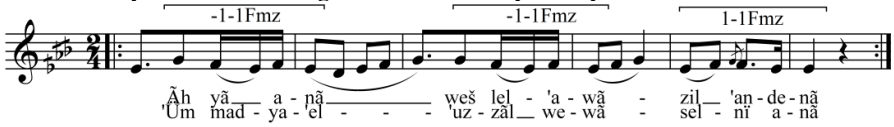
« noyau z », associant *rāst (do), sīkāh (mi^{db}),* et *nawā (sol),* et (2) un *noyau mixte*, « noyau *m »,* axé sur *jahārkāh (fa)* et pouvant être complété à l'aigu (3^{ce} n) par *tīk ḥiṣār (la^{db})* (ou (3^{ce} M) par *ḥusaynī (la))* et au grave (3^{ce} m) par *dūkāh (ré)*.

Transcription 11 : *réduction nucléaire* du *protorépons des censeurs*



De cette double hiérarchisation des hauteurs et des noyaux est inférée une norme établissant la *concordance nucléaire CN,* distinctive et quantifiable *(0 ≤ CN ≤ 1),* de la finale d'un segment d'énoncé, en référence au macromode, c'est-à-dire à la configuration distinctive et intégrative de l'énoncé englobant. Cette *CN* est (1) haute (CN ≈ 1), homonucléaire et homopolaire, lorsque la finale du segment correspond à la hauteur F_m (cas de la finale cellulaire F_c = *sīkāh,* commune à toutes les cellules du *protorépons) ;* (2) mitigée (CN ≈ 0.5), homonucléaire et hétéropolaire, lorsque le pôle micromodal correspond à des hauteurs appartenant au *noyau primaire,* mais différentes de F_m (cas de la finale cellulaire F_c = *sīkāh* - partageant le même noyau *z* avec F_m = *rāst* - des deux premières cellules du *RC Rāst) ;* (3) faible (CN ≈ 0), hétéronucléaire et hétéropolaire, lorsque le pôle micromodal correspond à des hauteurs du *noyau secondaire* (F_c = *sīkāh* des deux cellules initiales du *RC Dūkāh,* de noyau *(z)* différent de celui *(m)* de F_m = *dūkāh).* Ainsi l'oscillation des hauteurs du *protorépons* entre les noyaux primaire *z* et secondaire *m* donne-t-elle lieu au chiffrage[20] modal de la transcription 12.

Transcription 12 : Chiffrage micromodal du *protorépons des censeurs*



La *prolongation* de la juridiction de ces pôles et vecteurs par-delà les limites syntagmatiques permet d'associer entre eux des *dipôles équipollents* au gré de l'énonciation et de mettre ainsi en exergue une *ligne fondamentale.* Descendant généralement d'un degré quelconque de la *triade nucléaire principale* vers la *finale* du mode de l'énoncé englobant, cette courbe constitue une sorte d'*ersatz monodique*[21] de la *ligne originelle/fondamentale*[22] ou *Urlinie* schenkérienne, clausule

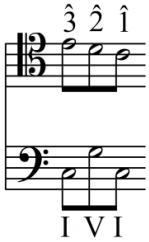
cents) ; (2) le type nucléaire *mineur (v),* procédant par tierces mineure puis majeure ; (3) le type nucléaire *majeur (μ),* procédant par tierces majeure puis mineure ; (4) le type nucléaire *minime (ε),* procédant par tierces minimes (environ 250 cents) et maximes (environ 450 cents) ; (5) le type nucléaire *mixte (m),* associant tierces moyennes et tierces mineures ou majeures.

[20] Le chiffrage modal consiste en la concaténation de cinq signes qui représentent pour le segment chiffré, respectivement : (1) son anacrouse = entier relatif dénombrant les degrés séparant son initiale I de sa teneur T ; (2) sa désinence = entier relatif dénombrant les degrés séparant sa teneur T de sa finale F ; (3) le symbole alphabétique (majuscule) de sa teneur T ; (4) le symbole alphabétique (minuscule) du noyau modal associé à T ; (5) le symbole alphabétique (minuscule) du noyau modal associé à F.

[21] « Schenker a longtemps pensé que l'unité des œuvres naissait de l'*Urlinie* seule ; l'idée de l'*Ursatz* est plus tardive. La conception d'une *Urlinie* monodique n'est donc pas inconvenante. Pour Schenker, la caracté-

mélodique de la *structure originelle/fondamentale* ou *Ursatz,* qui descend d'une note quelconque de l'accord de tonique vers la tonique (Meeùs, 1993, 2004, 2012). Cette *Urlinie monodique modale* cohabite néanmoins avec des *lignes alternatives* décrivant les autres *neumes* pertinents de l'énoncé. Catégorisation iconique significative des neumes cellulaires, ces lignes sont envisagées en tant que *representamen*, tandis que la description typologique distinctive nucléaire de ceux-ci, faisant appel à la mémoire et au code (traitement *up-down* de l'information), tient lieu d'*interprétant,* au sens peircien (en référence à la « *base* du representamen »)[23].

Transcription 13 : *Ursatz* schenkérienne



Sans doute les courbes modales des cellules du *protorépons* représentent-elles deux aspects complémentaires *-1-1Fmz* et *1-1Fmz* d'une *Urlinie nucléaire* $\overrightarrow{mz}$ (de *m* à *z*) ou $\overrightarrow{zz}$ (*zmz,* de *z* à *z,* en passant par *m),* ou *schème cadentiel originel/fondamental (SCO),* se *prolongeant* à travers les trois cellules, celles-ci ayant en commun une seule et même désinence *-1Fmz,* déterminant la clausule du *protorépons*. La comparaison des *répons Dūkāh* (t. 14) et *Rāst* (t. 15) avec ce *protorépons* met en évidence une translation de la corde-mère *sīkāh E* vers les finales *dūkāh D* et *rāst C,* avec des conséquences variables en termes de *CN* et de *SC.* Le *répons Dūkāh* présente ainsi une discordance nucléaire désinentielle intercellulaire, sa clausule *-1Ezm* étant de *schème cadentiel alternatif (SCA)* $\overrightarrow{zm}$ (*mzm,* de *m* à *m,* en passant par *z),* opposé du *SCO* $\overrightarrow{mz}$ de la désinence *-1Fmz* des cellules initiales (*synonymes* du *protorépons)*. Quant au *répons Rāst,* il connaît, en revanche, une concordance mitigée, homonucléaire et hétéropolaire *(rāst ≠ sīkāh),* pour ses dési-

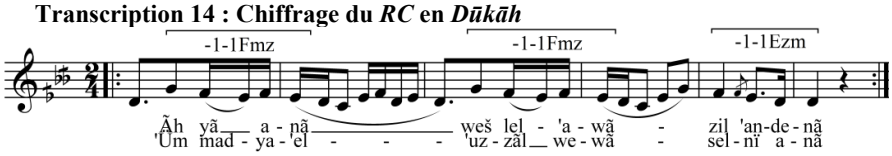
ristique essentielle de cette *Urlinie* était la "fluidité", c'est-à-dire le caractère essentiellement (mais pas exclusivement) conjoint » (Nicolas Meeùs, commentaire électronique adressé à l'auteur le 12/03/2012).

[22] La récente remise à jour du glossaire schenkérien réalisée par Nicolas Meeùs (2012) conduit à employer « ligne fondamentale » et « structure fondamentale » —traductions initiales d'*Urlinie* et d'*Ursatz* (Meeùs, 1993)— respectivement en complémentation de « ligne originelle » et « structure originelle : « En ce qui concerne la ligne et la structure "originelles" ou "fondamentales", il est clair qu'"originel" correspond mieux au vrai sens du préfixe allemand *Ur-*. (Schenker l'utilise en outre sans doute en référence à l'*Urpflanz* de Goethe, la plante originelle dont toutes les autres seraient nées par des processus de différentiation.) Le mot "fondamental" appartient au remplacement des métaphores organicistes de Schenker par des métaphores architecturales, dans la théorie américaine, dont Snarrenberg et d'autres ont parlé ».

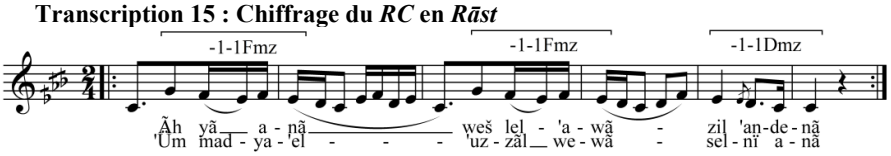
[23] « Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui est là pour quelqu'un en vue de quelque chose sous quelque rapport ou capacité. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou éventuellement un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *interprétant* du premier signe. Le signe est là pour quelque chose, son *objet.* Il est là pour cet objet, non pas sous tous les rapports, mais comme référence à une sorte d'idée, que j'ai parfois appelée la *base* du representamen » (Peirce, 1867-1931-1935-1978).

nences initiales *-1Fmz* et terminale (clausule) *-1Dmz*, toutes dotées du même *SCO :* $\overrightarrow{mz}$.

Transcription 14 : Chiffrage du *RC* en *Dūkāh*

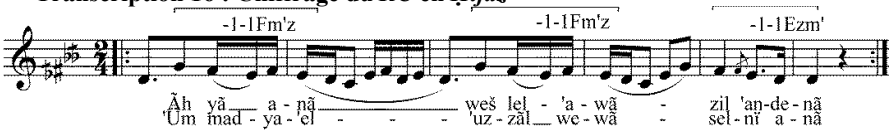


Transcription 15 : Chiffrage du *RC* en *Rāst*

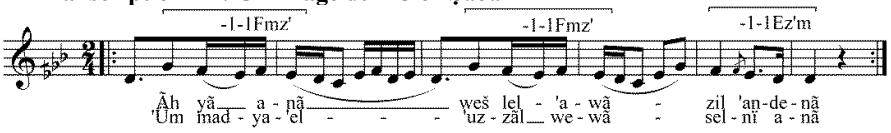


Le *SCA* $\overrightarrow{zm}$*,* qui caractérise originairement le *répons Dūkāh,* se retrouve dans la formulation des *répons Ḥijāz* (t. 16) et *Ṣabā* (t. 17), moyennant l'altération du noyau *m,* pour *Ḥijāz*, soit $\overrightarrow{zm'}$, et celle du noyau *z,* pour *Ṣabā,* soit $\overrightarrow{z'm}$, les noyaux *m'* et *z'* étant dotés respectivement des degrés *ḥijāz (fa*$^{\#}$*)* et *ṣabā (sol*^{b}*).*

Transcription 16 : Chiffrage du *RC* en *Ḥijāz*



Transcription 17 : Chiffrage du *RC* en *Ṣabā*

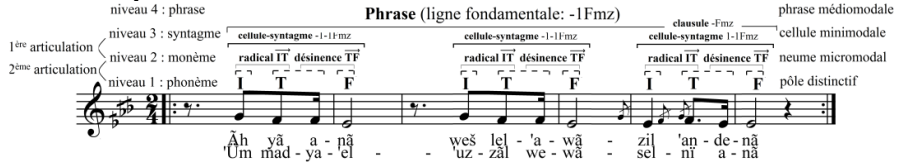


Signature modale de la phrase, le *SC* de la clausule de celle-ci en indique le noyau de finale et assigne ainsi à ce noyau la qualité de primaire et au noyau de sus-finale, la qualité de secondaire. Il s'ensuit que la hiérarchie nucléaire du *répons* en *Rāst (z>m)* est la même que pour le *protorépons* et qu'elle est inversée *(m>z)* pour la variante en *Dūkāh*, la plus occurrente dans le corpus, et pour ses dérivés par altération scalaire en *Ḥijāz* et *Ṣabā*. Quant aux énoncés de *qaṣīda* en macromode *'Uššāq,* dépourvus de *répons* de ce mode, ils adoptent une *ritournelle* instrumentale *des censeurs* en *Dūkāh* ayant pour finale le degré V (quinte de la finale) du macromode*,* comme si le mode *'Uššāq* dérivait du mode *Dūkāh* par descente de la finale à sa quinte inférieure. Il en adopte donc la même hiérarchie nucléaire *(m>z).*

Assujettie à une telle sémiotique *téléologique*, axée sur la comparaison des traits distinctifs des terminaisons des unités de niveaux *n* et *n+1*, sans doute cette énonciation monodique est-elle compatible avec une lecture en termes de syntaxe fonctionnelle. La double articulation d'André Martinet (1970) propose, en effet, deux niveaux de segmentation pour l'énonciation : la première articulation à base d'unités significatives, présentant une double face formelle et significative et repo-

sant sur une unité significative minimale (monème) ; la seconde articulation à base d'unités formelles distinctives (phonèmes) non significatives, mais participant à l'élaboration du sens des unités de première articulation. Dans cette perspective, chaque pôle assume la fonction d'unité distinctive ou de seconde articulation (ou de niveau 1) pour le neume englobant[24]. Ce phonème est doté de « traits distinctifs, non segmentables, relevant seulement de la substitution », lesquels sont situés au niveau (0) *hypo-phonématique* ou *mérismatique* (Benveniste, 1962, p. 121-123). Les traits du pôle sont dénotés en vertu d'une concordance référée aux noyaux primaire et secondaire de l'unité englobante de première articulation (de niveau 3, pour le syntagme, et 4, pour la phrase), la hiérarchie internucléaire étant déduite de la configuration polaire de la clausule de cette unité de rang supérieur. Quant à l'unité significative minimale (de niveau 2) de première articulation, ou *monème modal*, elle correspond au neume réductible au dipôle phonémique. Plus particulièrement, le neume désinentiel joue le rôle de *monème fonctionnel* et d'*affixe flexionnel,* indiquant la *fonction* (rapport à l'expérience globale[25]) du neume accentuel $\overrightarrow{IT}$, celui-ci étant envisagé comme *monème dépendant*[26] et *radical*, pour réaliser une *flexion* avec la désinence. La concaténation de ces deux *monèmes* constitue un *syntagme autonome*[27] ou cellule et réalise la première articulation de la modalité. Le séquençage arborescent de ces unités significatives et syntagmatiques engendre la phrase musicale du *protorépons*, dotée d'une clausule se confondant avec la désinence du syntagme terminal, et parachève ainsi une double articulation modale à significativité téléologique (t. 18).

Transcription 18 : double articulation et arborescence modale



3. Euphonie *répons*/vers et prolongation du schème cadentiel

La polysémie de la notion d'*euphonie*, située à cheval entre grammaire (s'agissant d'harmonie entre phonèmes successifs, notamment, par élision ou contraction) et

[24] "Ethnomusicologists have noted the difficulty for some musicians within an oral tradition of playing the 'scale' of their instruments. These musicians seem unable to conceive that pitches could have any existence outside actual pieces of music. To them, the elementary pre-compositional units are melodic formulae rather than individual pitches. This also appears to have been the case originally for Gregorian chant, and it is only after considerable theorization that church modes came to be discussed in terms of scales and the diatonic system" (Meeùs, 2002, p. 165).

[25] « Fonction désigne ici le fait linguistique qui correspond au rapport entre un élément d'expérience et l'expérience globale. Nous appellerons monèmes fonctionnels les monèmes qui servent à indiquer la fonction d'un autre monème » (Martinet, 1970, p. 112).

[26] Les monèmes dépendants sont ceux qui ne comportent pas en eux-mêmes l'indication de leur fonction et qui n'ont pas pour rôle d'indiquer la fonction d'un monème voisin (Martinet, 1970, p. 118).

[27] André Martinet (1970, p. 112-118) préfère cette expression aux dénominations de *mot* et de *morphème.*

théorie musicale (s'agissant de concordance[28] combinatoire de sons), facilite l'usage qui en est fait dans l'étude des tons liturgiques médiévaux (Duchez, 1989, p. 290, 302 et Meeùs, 2005, p. 11) pour faire état de l'adaptation réciproque de la cantillation/psalmodie des versets de psaumes aux répons/antiennes, se faisant au gré de leur enchaînement, en termes de modalité formulaire. Un processus analogue de conformation est à l'œuvre dans l'alternance responsoriale entre vers et *RC* dans la *qaṣīda* chez Manyalāwī. Ainsi la musicalisation de ces vers oscille-t-elle entre des styles vocaux contrastifs que le jeu instrumental accompagne et encadre selon des schémas corrélatifs. Ils constituent les indices pertinents (d'un point de vue *emic)* de l'investigation de cette dialectique.

L'approche anthropologiquement contextualisée des modèles métriques à partir desquels s'élabore la rythmique des énoncés musicaux traditionnels du *Mašriq* met en exergue trois schèmes stylistiques, désignés comme suit par l'auteur :

i) **schème cantillatoire :** profération musicalisée de la parole, dont la rythmique décalque la métrique verbale et dont le contour mélodique colle à la fois aux profils formantiques vocaliques et prosodiques intonatifs et à des formules modales traditionnelles caractéristiques, polarisées par des cordes de récitation, loin de toute fixation compositionnelle, la cantillation, dans sa forme originaire pure, celle de la lecture publique non-mesurée d'une prose religieuse, s'inscrit dans une perspective anthropologique théologale (Lossky, 2003) et mélophobe (Molino, 2007, p. 1155-1160) ou du moins méfiante quant au μέλος et l'assujettissant au Λόγος révélé, caractéristique des religions monothéistes (Corbin, 1961, Abou Mrad, 2009b) ;

ii) **schème ritournellique :** énonciation musicale réitérative, dont la rythmique décalque la métrique périodique du geste - marche, danse (Chailley, 1996, p. 17-18) - et dont le contour mélodique est indépendant du texte qui peut s'y intégrer et auquel peuvent se substituer des mélismes et/ou des onomatopées, lorsqu'il ne s'agit pas tout simplement d'une musique instrumentale, la ritournelle s'inscrit dans une perspective anthropologique mystérique, à connotation « dionysiaque » (Molino, 2007, p. 1155-1160), dont l'exacerbation est susceptible d'induire et de conduire une transe (Rouget, 1980, During, 1988, 174-185), tout en *traçant un territoire* au sens deleuzien (Deleuze et Guattari, 1980) « *non exclusivement spatial* d'agencement de rapports différentiels » (During, 1994, p. 130) ;

iii) **schème hymnique :** énonciation musicale réitérative, dont la rythmique décalque à la fois la métrique prosodique de vers musicalisés selon une logique strophique et la métrique périodique d'un geste régulier et dont le contour mélodique, indépendant des caractères phonologiques du texte musicalisé (étant donné le *strophisme* de cette musicalisation), relève d'une logique modale formulaire polarisée par la finale, l'hymne s'inscrit dans une perspective anthropologique mélique/lyrique à composante sapientielle/soufie, sujette à connotation « apollinienne » (Molino, 2007, p. 1155-1160).

Cantillation improvisée sur une métrique non-mesurée, mâtinée de pulsation isochrone (Lagrange, 2011, p. 32) et sans répons, la *qaṣīda mursala* (*« Man lahu*

[28] L'euphonie qui permet de rapprocher structurellement les termes musicaux hétérogènes soumis à alternance est réalisée selon des critères implicites qui ne font pas l'objet d'une description écrite pour la tradition latine médiévale.

'ahdun bi-nawmin », 2011, CD_9-6) relève fortement du premier schème, tout en cédant une part minoritaire au deuxième, étant donné son assujettissement à la périodicité du mètre quantitatif de la versification arabe, sans toutefois développer des récurrences complètes de type strophique. Les interventions des membres du *taḫt* s'inscrivent ici dans quatre schémas complémentaires[29] : (1) prélude (1a) précomposé (*dūlāb*) et joué en tutti ou (1b) improvisé en solo, dénommé *taqsīm istihlāl* ; (2) accompagnement instrumental, dit *murāsala,* collant, comme son ombre, au contour de la cantillation ; (3) réplique instrumentale, dite *muḥāsaba,* intervenant au cours des silences de ponctuation qui séparent les phrases cantillées et prenant la forme (3a) d'un écho/réplication, dénommé *tarjama,* reproduisant en solo le contour de la phrase vocale antécédente, si celle-ci donne lieu à une *clausule conclusive appuyée CCA* (allongement d'un degré autre que la finale) sur la finale macromodale ou, tout au moins, sur la finale maximodale (fondamentale de la phase du moment), ou (3b) d'une incise-bourdon, dénommée par plusieurs praticiens levantins[30] *zanna, mzan, wanna*[31], *rakza* ou *rukūz*[32], consistant en la prolongation du degré concluant l'énoncé cantillatoire antécédent, en cas de *clausule suspensive CS* (finale de phrase différente de celle de la *qaṣīda* ou de celle de la phase de *qaṣīda)* ou de *clausule conclusive furtive CCF* (sans l'allongement d'aucun degré) ; (4) bourdon anticipant et prolongeant la fondamentale/finale macromodale, tout au long de l'énoncé, revêtant les mêmes dénominations que l'incise-bourdon *mzan*.

Quant à la *qaṣīda 'alā al-waḥda,* elle se distingue par l'assujettissement de la cantillation à une métrique gestuelle périodique, celle du module percussif binaire de la *waḥda,* pris dans sa mouture régulière (*dum/*noire, *tak/*croche, *tak/*croche) pour sous-tendre la cantillation, tandis que la carrure syncopée demeure l'apanage caractéristique du *RC* (t. 1). Aussi la musicalisation des vers de cette *qaṣīda* est-elle polarisée par trois styles :

i) style de cantillation neumatique, assujetti aux normes susdécrites du schème cantillatoire, tout « en suivant de strictes règles d'adéquation entre le mètre poétique et le cycle » (Lagrange, 2011, p. 32), celui-ci étant exprimé par les frappes du module percussif, pour articuler temporellement les neumes modaux en fonction des cordes de récitation ;

ii) style de chant mélismatique, en rapport avec le schème ritournellique lequel se manifeste par le recours à des vocalisations ludiques et syncopées sur des syllabes allongées ou des onomatopées esquissant, par petites bribes, la forme rythmique et le contour mélodique de la ritournelle/*RC,* et entretenant, par un savant jeu de clausules suspensives successives, une tension psychocognitive téléologique, en vertu de la *loi* gestaltiste *de bonne continuité* (Meyer, 1956, chap. III) et

[29] Les dénominations arabes employées dans cet article pour désigner les interventions instrumentales sont systématisées par l'auteur à partir de la terminologie usuelle recueillie par lui auprès d'éminents praticiens levantins à présent disparus —comme Bahīj Mīkātī (*'ūdiste* libanais) et Georges Abiad (*qānūniste* libano-palestinien)— lors de séances musicales tenues entre 1991 et 1994.

[30] Voir note précédente.

[31] Ces trois vocables quasiment onomatopéiques tissent des liens synonymiques et homonymiques patents avec l'*ison* ou bourdon du chant byzantin.

[32] Ces deux vocables procèdent de la notion de station corrélative à celle de degré hiérarchique : *markaz*.

du modèle de l'implication-réalisation (Narmour, 1989), se résolvant d'une manière quasiment cathartique sur une clausule conclusive qui récapitule le *SC* du *RC ;*

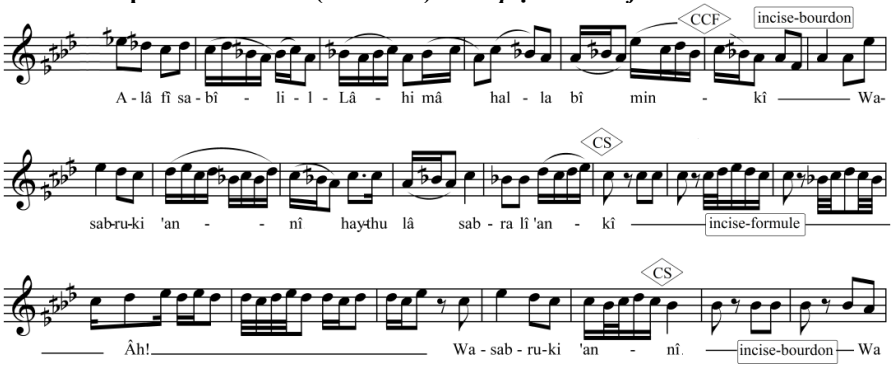
iii) style de chant hymnique, en rapport avec le schème homonyme lequel se manifeste par l'application du contour mélodique et de la carrure syncopée du *RC* à des vers (ou fragments de vers) de *qaṣīda*, comme si ce *répons* servait de strophe-paradigme de tête pour ces vers.

En conséquence de l'élaboration de cette synthèse stylistique et de l'introduction du module de la *waḥda* et du *répons,* les interventions instrumentales se complexifient. Ainsi le prélude consiste-t-il en un *dūlāb*[33] introduisant le *RC* ou se confondant avec lui. De même la *murāsala,* tout en épousant le contour de la cantillation, marque-t-elle métriquement la fondamentale de la phrase. Quant à la *muḥāsaba,* elle dépend *a priori* du schème stylistique et, plus particulièrement, du *SC* des énoncés vocaux antécédents : (1) en cas d'énoncé de style cantillatoire se terminant par une *CS* ou une *CCF*, cette réplique *(réplication* minimaliste) indicielle et phatique prolonge la finale de la phrase vocale et revêt ainsi partiellement l'aspect (1a) d'un ostinato *mzan*, simple incise-bourdon métrique/rythmique, plaçant cette finale sur les pulsations du module percussif, ou (1b) incise-formule remplissant mélodiquement ce dernier par le biais d'une courte formule standardisée conclue par la finale placée sur la frappe *dum* de la *waḥda* (t. 19) ; (2) en cas d'énoncé de style cantillatoire doté d'une *CCA,* ne relevant pas du *SC* du *répons,* la réplique prend la forme d'un écho/réplication du contour mélodique de la cantillation antécédente ; (3) lorsque l'énoncé vocal décalque la mélodie du *RC* chanté en exergue de la *qaṣīda* (intégralement ou, partiellement, par une *CCA* de type *SCO* ou par une figure rythmique syncopée précédant la clausule et rappelant la syncope caractéristique du *RC)*, la règle consiste à donner à entendre la version instrumentale de celui-ci.

Application à la *qaṣīda « Alā fī sabīli l-Lāh »* en *Sīkāh sur tīk ḥiṣār (la$_2^{db}$)* (n° 16, CD$_9$7) : la séquence débute par le *dūlāb Ekkī bulbul*, suivi (0:37) par un *taqsīm yā leyl* improvisé sur l'ostinato *bamb.* Faisant suite à une double cantillation à *CCF* de son premier hémistiche (1:25), commentée par les incises-bourdons du *taḫt,* le premier vers est chanté sur le contour du RC (1:40), entraînant une double énonciation instrumentale de celui-ci (1:58-2:13). Le premier vers est de nouveau soumis à cantillation (2:16, t. 19), mais d'une manière tourmentée (altération *Rāst* sur *tīk ḥiṣār (la$_2^{db}$)),* recourant à des *CS* sur *kardān (do$_3$)* et *'ajam* (*la^{db}*) avec un *« Āh ! »* mélismatique, le tout étant commenté par des incises-bourdons et formules. Le deuxième vers est chanté sur une variation du *RC* (3:05-3:24), suivie du *RC* instrumental (3:25-3:41). Le troisième vers (3:41) instaure avec sa symbolique douloureuse le schème mystérique, sous forme d'un monologue responsorial mélismatique (4:35) à *CS* alternant *« Āh ! »* et syntagmes doloristes, suivies de gloses vocales du *RC* en *Dūkāh* sur *kardān* (5:395 et 6:02), préparant le quatrième vers qui se résout sur le profil du *RC* (6:35) suivi (6:55) du *protorépons* vocal (t. 2) conclu par une séquence instrumentale de *taqsīm* sur *bamb*.

[33] Ce *dūlāb* peut être suivi d'une improvisation en solo, de type cantillatoire *(taqsīm yā leyl)*, sur l'ostinato binaire *bamb* – qui introduit le *RC* vocal et/ou instrumental, comme il peut se confondre avec lui.

Transcription 19 : extrait (2:16-2:55) de la *qaṣīda « Alā fī sabīli l-Lāh »*



Par-delà sa dépendance typologique à l'égard du schème cadentiel des énoncés vocaux antécédents, statistiquement validée par Ghassan Sahab (2011), cette intervention/*réplication* instrumentale rend compte essentiellement du schème stylistique et anthropologique régentant l'énonciation vocale. Réalisée aux confins des niveaux de la tripartition sémiologique (Molino, 1975 et Nattiez, 1975) et en ordre inverse de celle-ci, car reposant sur la perception, (1) au niveau esthésique, par les instrumentistes de ce schème vocal, analysé (2) au niveau neutre, et consistant en l'élaboration, (3) au niveau poïétique, d'un énoncé approprié au message reçu, l'étude de cette réplication permet d'accéder, en perspective *emic,* aux données pertinentes relatives à la catégorisation stylistique propre au milieu musical étudié. Remplissant une fonction phatique à l'égard du vocal, la *muḥāsaba*, fût-elle incise, écho ou *RC*, sert tout particulièrement à prolonger et renforcer la caractérisation modale des clausules des vers. Elle est ainsi le signe indiciel de la prolongation générative de l'unité modale de la *qaṣīda*.

Eu égard à l'euphonie de l'agencement responsorial de cette forme générique, émoussant les clivages typologiques verbaux et musicaux résultant des oppositions entre les schèmes anthropologiques et stylistiques qui la régissent de conserve et facilitant la transition (intertextuelle) entre les territoires respectifs que ceux-ci y découpent, la *qaṣīda à répons* apparaît comme une sorte d'hymne responsorial dans lequel la mélodie du *RC* tient lieu de canevas musical implicite, constitué en conséquence de la récurrence responsoriale cyclique et qui est propice à l'élaboration d'une quête initiatique auditive liée au questionnement lancinant qu'impose à l'énonciation musicale des vers le *SC* de leurs clausules respectives. Suivant un processus analogue à celui de la variation de la courbe d'intonation prosodique suprasegmentale (Martinet, 1970, p. 84), la distinction entre interrogation et affirmation mélodiquement informées est tributaire, tout au moins dans le cadre modal de la *qaṣīda à répons*, du degré de *concordance nucléaire (CN)* existant entre la clausule provisoire du vers (ou du fragment de vers) cantillé et celle finale du *RC* de référence concluant le poème, donc du degré de suspension/conclusion de la clausule provisoire. À un ensemble interne (à la *qaṣīda)* d'énoncés cantillés à clausules suspensives (de *CN = 0),* génératrices de tension, en perspective psychocognitive, succède l'affirmation du *SC* du *RC* et l'énoncé du *RC* instrumental, en guise

de réponse intermédiaire, génératrice de détente. Faisant suite à une série de questionnements et de réponses intermédiaires, l'énoncé final du *RC* vocal*,* vecteur de la *Vox Dei*, signe le terme résolutif de l'initiation liée à cette *qaṣīda*. Le caractère cathartique et communiel de cette ritualisation est souligné par les *maḏhabjiyya* qui rejoignent le soliste pour chanter avec lui et en hétérophonie le *RC* conclusif.

Cette dénotation de la signifiance intrinsèque opère cependant d'une manière spécifique au mode du *RC* de référence, placé en exergue de la *qaṣīda.* Ainsi la *CN* désinentielle interne oppose-t-elle le *RC Dūkāh* au *protorépons Sīkāh,* celui-ci étant concordant, puisqu'il relève entièrement du *SCO* $\overrightarrow{mz}$ *(*$\underline{zmz}$*)*, tandis que celui-là présente une discordance nucléaire désinentielle entre ses deux premières cellules, synonymes du *protorépons,* et sa clausule, relevant du *SCA* $\overrightarrow{zm}$ *(*$\underline{zmz}$*)*. Par sa dualité intrinsèque, le *RC Dūkāh* offre un éventail sémiotique et psychocognitif plus large que celui proposé par l'univocité du *protorépons.* Le canevas responsorial qui en résulte se prête ainsi à des virtualités poïétiques improvisatives, sémantiques et expressives plus larges, ce qui est compatible avec l'usage pragmatique très fréquent qui est fait de *Dūkāh* dans le corpus enregistré par Manyalāwī. Et inversement, l'univocité sémiotique du *RC Sīkāh* se traduit par un équilibre stable, témoignant d'une *entropie* faible, qui renforce son statut de *protorépons* et porte à confirmer son schème cadentiel $\overrightarrow{mz}$ *(*$\underline{zmz}$*)* en tant que *ligne originelle* ou *générative* pour ce même corpus.

Conclusion

Signe de « la soumission obligatoire de la mélodie à l'ordre du *maqām »* (Lagrange, 2011, p. 31), la redondance cyclique de la *catégorie sémantique musicale* du *RC* — marquant l'unité musicale modale de la *qaṣīda*, matérialisée par son schème cadentiel originel ou *Urlinie*— rend possible la lecture uniforme du récit musical du champ verbalement et anthropologiquement hybride de cette *qaṣīda* à répons. Dépassant la bivalence profane-mystique originaire de l'intertextualité du métissage littéraire, la récursivité du RC et la modélisation sur celle-ci des clausules de la cantillation des vers arabe classiques réalise une véritable isotopie sémantique au plan musical, qui touche, par-delà les mots, au sens unitif véhiculé par la symbolique mystique de l'intertexte. À la mort du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī et de son concurrent ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), le cheikh Abū l-ʻIlā Muḥammad (1878-1924) propose une nouvelle manière de chanter la *qaṣīda* et enregistre à cet égard un deuxième corpus qui devient canonique dans l'entre-deux-guerres (Racy, 1977). Cette *seconda prattica* consiste en une cantillation relativement fixée et sans *répons*. Mais, tandis que le violoniste Sāmī a-š-Šawwā (1889-1965) persiste à glisser en exergue de quelques enregistrements la version instrumentale du *RC*, le schème cadentiel de celui-ci continue à exercer à l'égard des clausules musicales une fonction de paradigme génératif, ce qui en fait un indicateur de choix pour les enquêtes d'authentification traditionnelle centrées sur les énoncés musicaux arabes ultérieurs.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî », *Les Cahiers de l'Orient* – n° 24 (Dossier La Nahda et la musique), Paris, SFEIR, p. 141-150.

ABOU MRAD, Nidaa, 2002, *Tradition musicale savante et renaissance de l'Orient arabe : esquisse d'une philologie mélodique,* thèse de doctorat (n. p.), Kaslik (Liban), Université Saint-Esprit de Kaslik.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2009a, « Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 3, Baabda, Éditions de l'UPA (Liban), p.37-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2009b, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.

BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 119-131.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.

CLARKE, Eric F., 1989, « Considérations sur le langage et la musique », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS Stephen et DELIÈGE, Irène éd., Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 23-43.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit.

DUCHEZ, Marie-Élisabeth, 1989, « La notion musicale d'élément porteur de forme », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS & DELIÈGE, éd., Bruxelles, Mardaga, p. 285-303.

DURING, Jean, 1988, *Musique et Extase. L'Audition Mystique dans la Tradition Soufie*, Paris, Albin Michel.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical,* Paris, Verdier.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question,* Paris, Geuthner.

GINDĪ, 'Uṯmān al-, 1895, *Rawḍ al-masarrāt fī 'ilm a-n-naġamāt,* Le Caire.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.

ḤULA'Ī, Muḥammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

IMBERTY, Michel, 1969, *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », livret de la compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.

LERDAHL, Fred, & JACKENDOFF, Ray, 1983, *A Generative Theory of Tonal Music,* Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

LERDAHL, Fred, 1989, « Structure de prolongation dans l'atonalité », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS & DELIÈGE, éd., Bruxelles, Mardaga, p. 104-135.

LOSSKY, Nicolas, 2003, *Essai sur une théologie de la musique liturgique. Perspective orthodoxe*, Paris, Les Éditions du Cerf.

MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], éd. Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MEEÙS, Nicolas, 1992, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59.

MEEÙS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MEEÙS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis,* vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161–174.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.

MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 (1975), p. 46-49.

MOLINO, Jean, 2007, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. V, L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez éd., Arles, Actes Sud, p. 1154-1196.

MUWAYLIḤĪ, Ibrāhīm al-, 1902, « 'Abduh al-Ḥāmūlī », in Jurjī Zaydān (éd.) *Tarājim mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du XIX[e] siècle], réédité par Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt, Beyrouth, p. 406-407.

NARMOUR, EUGÈNE, 1989, « Le code génétique de la mélodie : structures cognitives engendrées par le modèle de l'implication-réalisation », *La Musique et les sciences cognitives*, MCADAMS & DELIÈGE, éd., Bruxelles, Mardaga, p.75-101.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI[e] siècle,* vol. II, « Les savoirs musicaux », Jean-Jacques Nattiez éd., Arles, Actes Sud, p. 255-289.

PEIRCE, Charles Sanders, 1867-1931-1935, « On a New List of Categories », *Collected Papers*, Hartshorn & Weiss éd., Harvard University Press; *Écrits sur le signe*, 1978, trad. & com. Gérard DELEDALLE, Paris, Seuil.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

RACY, Ali Jihad, 1977, « Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932 », PhD Dissertation (n. p.), University of Illinois, Urbana, Illinois.

RACY, Ali Jihad, 2007, « Music and Social Structure: the *Takht* Tradition of Early-Twentieth Century Cairo », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen,* n° 1, Baabda (Liban), Éditions de l'UPA, p. 57-76.

ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

SAHHAB, Ghassan, 2011, « Essai de modélisation des énoncés instrumentaux sur leurs homologues vocaux au sein de la cantillation mesurée de la *qaṣīda* dans les enregistrements du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī », mémoire (n. p.) de DEA, UPA.

SAID, Mustafa, 2010, « Modal System of the *Inšād* Tradition in Egypt in the Modern Period », mémoire (non publié) de DEA, Université Antonine.

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

ŠIHĀB A-D-DĪN, Muḥammad, 1835-1860-1864, *Safīnat al-Mulk wa Nafīsat al-Fulk* [Vaisseau royal et lingot des mers], Al-Maṭba'a al-ḥajariyya, Būlāq, Le Caire.

TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

VIGREUX, Philippe, 1991, « Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte », *Les Cahiers de l'Orient,* n° 24, SFEIR, Paris, p. 190-205).

Documentation électronique

BIASI, Pierre-Marc de, 2012, « théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis*, version CD-Rom 2012.

MEEÙS, Nicolas, 2004, "Fundamental Line(s)", Mannheim International Schenker Symposium, http://paris-sorbonne.academia.edu/NicolasMee%C3%B9s/Papers/120792/Fundamental_Line_s_ (accédé le. 09/02/2012).

MEEÙS, Nicolas, 2005, *Théorie modale : Moyen Âge et Renaissance,* http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article251 (accédé le 04/05/2012).

MEEÙS, Nicolas, 2012, *Heinrich Schenker,* http://heinrichschenker.wordpress.com/2012/03/11/glossaire/ (accédé le 05/05/2012).

Discographie

"The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", 2011, Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.

RTMMAM n° 5 (2011)

Le *mawrigi* de Boukhara : Une musique de fête d'origine iranienne en Asie centrale

Sasan FATEMI*

Introduction

En Ouzbékistan, dans la ville persanophone de Boukhara, il existe deux répertoires distincts de musiques de fête traditionnelles, l'un, *bokhârcha*, pour animer les réunions féminines, et l'autre, *mawrigi* ou *marwigi*, pour animer les réunions masculines. Ces deux répertoires, qui sont aujourd'hui de moins en moins présents dans les fêtes urbaines, étaient jadis l'apanage de deux catégories de musiciens, à savoir les femmes *sâzanda* et les hommes *mawrigi khân* qui exécutaient respectivement le *bokhârcha* et le *mawrigi*. Cette dichotomie correspondait *grosso modo* à une démarcation ethnique. Les grandes *sâzanda* étaient généralement des juives, tandis que les *mawrigi khân* appartenaient, en principe, à la communauté de la minorité chiite d'origine iranienne que les Boukhariotes appellent explicitement *irâni* ou, plus récemment et probablement pour des raisons politiques, *fârsi*[1]. L'appellation *mawrigi* montre bien, comme les Boukhariotes le précisent d'ailleurs eux-mêmes, que le genre provient de la ville millénaire de culture iranienne Merv qui se trouve actuellement au sud du Turkménistan. Cette origine, ainsi que le fait que les musiciens de ce genre sont chiites et sont vus comme *irâni*, plus l'attachement de cette musique (au moins de ses versions plus anciennes) aux systèmes modal et ryth-

* Maître de conférences à l'Université de Téhéran.

[1] Levin (1996, p. 300) cite Suxareva selon qui les *irâni* de Boukhara ont commencé à se nommer *fârs* (ou *fârsi*) après le massacre des chiites en 1910. Cela leur permettait apparemment d'avoir un nom neutre sur le plan politico-religieux par rapport aux mots *irâni* et *marvi* qui évoquaient le chiisme. Cette appellation s'accordait bien, d'ailleurs, avec la politique des Soviétiques qui tentaient toujours de couper tout lien de la région avec l'Iran. Certains de nos informateurs soulignaient que le mot *irâni* renvoyait à l'État, tandis que le mot *fârsi* renvoyait au peuple, donc il était plus correct.

mique de la musique iranienne, montrent bien qu'on est en présence d'un genre immigré étranger, à l'origine, au système musical propre à la Transoxiane.

J'ai essayé dans cet article d'examiner de près ce genre de musique afin de connaître son histoire, ses liens avec la musique iranienne, et aussi de savoir comment les suites de cette musique se forment avant d'analyser l'une d'elle enregistrée par moi-même en 1999 qui est parmi les rares enregistrements publiés de ce genre (*cf.* During & Fatemi, 2003/1382). Theodore Levin en avait déjà publié quelques-uns dans un CD consacré à la musique populaire de l'Ouzbékistan mais ses enregistrements ne comportaient pas de suites complètes (*cf.* Levin et Matyakubov, s.d.). Dans les années 1950, le chercheur tadjik, Nezam Nurjanov, avait enregistré un corpus important de cette musique exécuté par les maîtres confirmés de l'époque. Ses enregistrements, qui comportaient plusieurs suites ou cycles complets et étaient d'une importance historique considérables, n'ont été publiés que récemment et partiellement sous le nom de *Music of Bukhara* (voir la discographie). Heureusement, lors de mon enquête sur le terrain, j'ai pu avoir accès à ces enregistrements, dont les transcriptions ont, d'ailleurs, été publiées il y a quelques années (Nurjanov, 2008), ce qui a enrichi mon analyse et mes conclusions. Une autre source importante de mes enquêtes était les travaux de trois chercheurs locaux sur le sujet qui ont publié le résultat de leur recherche par la suite (Safarov, Atâev & Turâev, 2005).

1. L'origine des *mawrigi khân*

Les *mawrigi khân* sont considérés comme *irâni* par tous les Boukhariotes. Ce terme *irâni* est très significatif, non seulement sur le plan ethnique et religieux mais aussi sur le plan musical. Ces *irâni* de l'Asie Centrale sont soit les descendants des officiers de Nâder Shah Afshâr (1735-1747), roi de Perse, qui sont restés dans la région après sa campagne de Transoxiane en 1740 (*cf.* Bashiri, 1998, p. 243, 244 et 250), soit les descendants des esclaves iraniens chiites qui, à partir du règne des Safavides, étaient régulièrement capturés par les Turkmènes et vendus dans toutes les grandes villes de la région[2], soit les descendants des Marvi émigrés de force à Boukhara.

En ce qui concerne ce dernier cas qui nous intéresse particulièrement, Yakubouskii (1991), nous renseigne que Shah Murâd (1785-1800), l'Emir mangit, après avoir conquis la ville et tué son gouverneur, « détruisit aussi le Sultan-Band, le barrage sur le Murghâb à 48 km en amont de Marw, ce qui réduisit la prospérité économique de la région ». Il paraît que, par la suite, les habitants étaient forcés à émigrer à Boukhara (Burnes, 1994, p. 32)[3].

On ignore le statut des Marwi dans le pays mais il était tel qu'ils pouvaient propager leur musique à Boukhara. On sait, plus ou moins avec certitude, que le *mawrigi* ne surgit dans la vie musicale de la ville qu'au XIX^e^ siècle (Nurjanov, p. 1989). Ces nouveaux émigrés ont apporté avec eux une nouvelle musique de fête qui fut exécutée tout d'abord dans leur communauté, puis chez les Boukhariotes de

[2] C'est un fait confirmé par beaucoup de documents historiques du XIX^e^ siècle (voir, entre autres, Lashkarnevis, 1978, Mirpanje 1991, Burnes 1994, p. 36, Vambéry, 1986, p. 444 et Zamâni 1994, p. 8-9 et 31).

[3] Pour plus de détails, voir Fatemi, 2005, p. 221-225.

souche. L'expansion du *mawrigi* a sûrement été lente et progressive, à en juger par les dires de Tadjikova (1989, p. 166) suggérant que l'importance de ce genre dans la vie musicale de Boukhara n'atteint son apogée qu'à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle. Le *mawrigikhân* le plus ancien dont Nurjanov (1989, p. 33 ; 2008, p. 14) peut citer le nom est Kâkâ Mohammad, né en 1825 et mort en 1900. Étant donné sa date de naissance et le fait qu'il avait accès à la cour royale, il n'a dû connaître de succès que vers la fin du XIX^e^ ou, à la limite, dans la deuxième moitié de ce siècle. C'est également le cas de Hasan Garâily qui est mort, lui aussi, en 1900 et qui avait accès à la cour d'Émir Ahad Khân (1885-1910). Les autres *mawrigi khân* dont les noms et les dates de naissance sont mentionnés dans les deux ouvrages de Nurjanov (*ibid.*), sont, mis à part Dowlat Sâhebov (1830-1890), beaucoup plus jeunes que Kâkâ Mohammad : Kuri Mirzâ (1852-1917), qui se produisait, lui aussi, à la cour, Kâzem Rahimov (1860-1900) et Abdollâh Qorbânov (né en 1876), connu sous le nom d'Abdollâh Tezpar ou Tezkâr.

2. Le *mawrigi*, une musique d'origine iranienne

Une grande confusion se rencontre dans les dires de certains informateurs lorsqu'ils parlent du répertoire des *sâzanda* et des *mawrigi khân* et de l'ancienneté de ces musiques. De nos jours, nombreux sont les morceaux dont il est difficile de dire avec certitude s'ils appartiennent au répertoire des *mawrigi khân* ou de celui des *sâzanda*. Il y a très peu de documents musicologiques sur ces deux musiques, surtout sur la dernière (Tadjikova, 1989, p. 167). Beliaev, qui avait mené ses recherches sur la musique de l'Asie Centrale à partir de la fin des années 20 (Krader 1968, p. 88) n'a fait aucune mention des *sâzanda* et des *mawrigi khân* dans le chapitre de son livre concernant la musique de l'Ouzbékistan (voir Beliaev, p. 1975). D'un autre côté, dans les enregistrements de Nurjanov, dont nous avons déjà parlé, la quantité des pièces du *mawrigi* est largement supérieure à celle des pièces du *bokhârcha*. Aujourd'hui, peut-être à cause de cette négligence historique, les chercheurs ont une image plus claire du *mawrigi* que du *bokhârcha* et ils ont plus de choses à dire sur le premier que sur le dernier

Comme nous l'avons déjà dit, le mot *irâni* est également significatif sur le plan musical. Il souligne la différence entre le système musical local et celui dans lequel s'inscrit la musique de la minorité chiite. Le système musical de l'époque timouride, qui était probablement commun (bien qu'avec des variantes locales) chez tous les peuples persanophones, subit une ramification au fil des siècles. Le système ancien basé sur les douze *maqâm* cède la place au *shash maqâm* de Boukhara, en Transoxiane, et au système comportant sept *dastgâh* et cinq *âvâz* en Iran. Le *mawrigi* s'inscrit dans ce dernier et, étant donné la divergence des deux systèmes à bien des égards, il représente un genre musical étranger aux principes esthétiques des Boukhariotes. La popularité de ce genre étranger chez les non-*irâni* peut s'expliquer par le fait que, comme l'indique Olmas Rasulov (conversation personnelle), il s'est adapté, au fur et à mesure, au système local. C'est probablement pour cette raison qu'il a fallu attendre jusqu'au début du XX^e^ siècle pour qu'il soit accepté par tout le monde. La procédure de l'adaptation ne s'est pourtant pas arrêtée après cette date. J'ai pu écouter les enregistrements des *mawrigi* à l'Académie de

Douchanbe, faits par Nurjanov dans les années 60 à Boukhara, avec l'aimable autorisation de l'auteur[4]. Ces enregistrements, publiés partiellement par la suite (*Music of Boukhara* ; voir également Nurjanov, 2008), montrent bien qu'il y a soixante ans, les *mawrigi* étaient toujours très proches, sur le plan modal et aussi rythmique, du système musical iranien. Par rapport aux exécutions récentes, on entend plus clairement les micro-intervalles - inexistants, en général, dans le système local - et les modes iraniens dans ces enregistrements anciens.

Le *mawrigi* n'a pas aujourd'hui une présence importante dans les fêtes urbaines. Il semble que pendant plus de deux décennies, le genre était presque tombé en désuétude. Si, au début des années 60, Nurjanov avait eu de la chance d'enregistrer les interprétations d'une figure importante comme Bâbâ Abdollâh, vingt ans après, en 1983, Zoya Tadjikova a eu du mal à trouver une musique authentique ainsi qu'un seul danseur qui puisse exécuter les danses spécifiques du genre (Tadjikova, 1989, p. 174).

En revanche, cette musique a été, comme le *bokhârcha*, le sujet de recherches musicologiques. De nos jours, après les enquêtes de Nurjanov, à la fin des années 50 et au début des années 60, et celles de Tadjikova, en 1983, on peut compter au moins deux autres tentatives importantes de recherche, l'une celle d'Âref Atâyev et d'Âkhund Jân Safarov et l'autre celle du maître Olmas Rasulov. Lors de cette enquête, les résultats de ces recherches récentes n'étaient pas encore publiés.[5] Les chercheurs ont pourtant eu la gentillesse de me communiquer certains de ces résultats à l'occasion de conversations personnelles. Olmas Rasulov, musicien de *Shash maqâm*, a d'ailleurs formé un groupe pour exécuter les quelques suites de *mawrigi* qu'il a connues par l'intermédiaire d'un vieux *mawrigi khân*, Rahmat Na'imov. Il m'a autorisé à enregistrer l'une d'entre elles qui va être analysée dans les pages suivantes.

On peut savoir, selon toutes ces recherches, que les *mawrigi khân* se regroupaient dans des troupes de trois à cinq, voire six, musiciens. Ils se présentaient non seulement aux *toy* (fêtes traditionnelles de mariage, circoncision, etc.)[6], mais aussi dans les fêtes du mois de Ramadan qui se déroulaient dans des lieux publics comme les maisons de thé (Nurjanov, 1989, p. 31). Ils n'utilisaient pas d'autre instrument de musique que les *dâyra* (tambour sur cadre) et avaient, dans leur troupe, au moins un danseur qui intervenait à des moments précis, signalés par les *mawrigi khân*. Ces derniers, en exécutant le *shapot* qui consistait à taper plus fort que d'habitude sur leurs *dâyra*, faisaient comprendre au danseur que son tour était arrivé. Les meilleurs chanteurs s'appelaient *marghule khân* (chanteur des mélodies mélismatiques) et les moins brillants *râst khân* (chanteur des mélodies simples) (Nurjanov, 1989, p. 31 ; 2008, p. 7). Les novices pouvaient accompagner les maîtres dans les *toy* en jouant le rythme avec un plateau métallique et en chantant les petites chansons ou les *mayda ghazal* ; on les appelait *pasnavâz* (qui joue derrière) (Nurjanov, 1989, p. 31). Le *mokhammas khân*, cantillait les poèmes en forme de *mokhammas* (une forme proche de couplet-refrain), une pratique courante chez les *sâzanda* aussi bien

[4] Bien que je n'aie pas été autorisé à les transcrire.
[5] Le travail des deux premiers a finalement été publié en 2005.
[6] Pour les *toy* et la culture musicale centre-asiatique en générale, voir, During, 1998.

que chez les *mawrigi khân*. Parmi les *mawrigi khân* les plus célèbres de la première moitié du XX^e siècle, on peut mentionner Alirezâ Rajabov, Qorbân Rahmatov, Bâbâ Abdollâh et Rahim Dangiz. Le surnom de ce dernier (*dangiz* = mer ou océan) suggère sa capacité impressionnante à exécuter un seul *payt*[7] pendant presque trois heures sans répéter une seule chanson.

Ce qui saute aux yeux en examinant les informations données par différentes sources est un désaccord important sur les termes et les notions principales du genre. Les divergences sont plus visibles lorsqu'il s'agit des éléments formels du *mawrigi*, ce dont nous en parlerons dans les pages suivantes. Mais pour certaines des informations que nous avons citées ci-dessus aussi, il y a au moins une autre version. Tadjikova (1989, p. 166) présente le plus petit groupe de *mawrigi khân*, comportant trois artistes, de la façon suivante : le meilleur musicien qui joue le rôle de premier chanteur et premier percussionniste s'appelle *nâqâredast*, le deuxième qui l'accompagne sur le *dâyra* et chante les refrains s'appelle *pastnavâz* (qui joue moins fort ou plus bas ; comparable au *pasnavâz* de Nurjanov qui désignait les novices[8]) et, finalement, le danseur ou le *bâzingar* qui joue du *qayrâq* (idiophone entrechoqué) en même temps qu'il danse.

3. Les suites

Le point commun de toutes les informations est la reconnaissance de la forme de suite (ou cycle, selon la terminologie des chercheurs[9]) dans l'exécution des chants *mawrigi*. La suite correspond, comme c'est le cas du *bokhârcha*, à la notion de *payt* ; chaque *payt* comporte une suite ou chaque suite s'exécute dans le cadre d'un *payt*. Les sources sont également d'accord sur les caractéristiques et le nom du premier chant de la suite. Il s'appelle *shahd*[10] (mélasse), une pièce non-mesurée, chantée selon le style vocal des chants non-mesurés de la musique traditionnelle iranienne et accompagné par le trémolo des *dâyra*. Mais l'accord s'arrête là et la présentation des parties suivantes diffère d'une source à l'autre. Nous citons, ci-dessous, toutes les versions que nous connaissons concernant la division de la suite de *mawrigi* :

1. Selon Tadjikova (1989, p. 167), le cycle de *mawrigi* comporte quatre parties : *shahd, châhrzarb, sarkhâna* et *makaylik* ou *garâyli*.[11] Plus bas, dans son article (*ibid.*, p. 168), elle explique que le *mawrigi khân*, après avoir chanté le *shahd*, peut changer de rythme et commencer une partie qui s'appelle *gardân-i shahd*

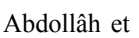
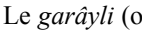
[7] Unité de temps dans les *toys* qui peut durer de 20 à 30 minutes ou même plus et qui consiste dans l'enchaînement ininterrompu de chansons.

[8] Ailleurs, Nurjanov appelle les novices *pastnavâz* (Nurjanov, 2008, p. 8).

[9] Contrairement à Feldman (1990/1991, p. 106) qui défend le terme « cycle » en parlant des musiques d'arts du monde de l'Islam, je suis d'avis que son usage n'est pas justifié, ni dans le domaine de la musique d'art ni dans celui de la musique populaire. Le terme « cycle » implique la répétition régulière d'un ensemble d'éléments. Or les musiques pour lesquelles on utilise normalement ce terme n'ont pas cette caractéristique et il s'avère que le meilleur terme occidental pour les désigner soit « suite » dont l'équivalent exact dans la terminologie irano-arabo-turque est « nowbat » ou « nowba ».

[10] Certains l'appellent quelquefois *shart* (condition). Il est possible qu'il soit la transformation du mot *shadd*, terme ancien qui était plus ou moins l'équivalent de « mode ».

[11] Nurjanov (2008, p. 9) répète la même chose, sauf qu'il dit « *makaylik* et *garâyli* » et non pas « *makaylik* ou *garâyli* ».

(qui change [le rythme] du *shahd*). Il peut également commencer le *sarkhâna* ou le *châ*r*zarb*. Sans donner une définition explicite des parties mentionnées, elle nous informe que le sens original de ces termes a été perdu de nos jours (1983). Elle présente cependant les *osul*s (rythmes ou cycles rythmique) utilisés dans les parties rythmées qui sont tirés, semble-t-il, des interprétations de Bâbâ Abdollâh et Rahim Heydarov enregistrées par Nurjanov[12] :  et  . Le *garâyli* (ou *makaylik*) est, d'après elle, la dernière partie du cycle où le danseur commence à danser ;

2. Pour Âliya Khân, une fameuse *sâzanda*, le cycle est constitué des parties suivantes : *shahd ; sarkhâna, gardân* et *miyânkhâna* ;
3. Aka Mehdi[13] (conversation personnelle) le divise comme suit : *shahd, sarkhân, miyânkhân, furuvard, gardân*. Pourtant, il avait présenté une autre formule à Levin (1996, p. 124) : *shahd, gardân, sarkhân* et *châ*r*zarb* ;
4. Aref Atâev présente deux cycles différents dont les composantes du premier sont : *shahd, gardân, furuvard* et les *ufar* (les chansons à 6/8) et celles du deuxième sont : *shahd* (ce cycle peut être chanté sans *shahd*), *châ*r*zarb, gardân,* les *ufar* au milieu desquels on peut insérer un *furuvard*.[14]
5. Pour Olmas Rasulov, la formule est plutôt celle-ci : *shahd, sarkhân* (ou *darâmad-e châ*r*zarb*)*, supâresh-e châ*r*zarb, châ*r*zarb* et les *ufar* au milieu desquels on peut insérer les *gardân*.

Comment peut-on tirer une conclusion de ces données confuses et contradictoires ? La tâche est d'autant plus difficile que les termes n'ont pas une seule et même définition pour tous les informateurs. Il arrive même que, dans des contextes différents, une seule personne définisse un terme de différentes façons. Prenons pour exemple les deux termes *gardân* et *furuvard*. Rasulov et Atâev emploient le premier terme dans deux sens différents : pièce qui change le rythme de la suite et pièce avec une mélodie presque recto-tono ayant un rythme basé sur la rythmique enfantine iranienne[15]. La définition qu'Atâev donne du *furuvard* (la partie rapide finale du morceau) le rapproche bien de la deuxième définition du terme *gardân* citée ci-dessus (mélodie recto-tono, plus la rythmique enfantine) mais il l'emploie également pour désigner un morceau qu'Olmas appelle *supâresh-e châ*r*zarb*, sans qu'il ne présente les caractéristiques expliquées par lui-même.[16]

Pour clarifier relativement la structure des suites, il faut s'occuper d'abord des termes et des notions qui ne sont pas communs dans toutes les formules mentionnées ci-dessus. Tout d'abord, le terme *makaylik* de Tadjikova est absolument sans

[12] J'ai pu les repérer dans ces enregistrements qui constituaient, d'ailleurs, selon Tadjikova elle-même (*ibid.*, p. 167), une des sources importantes de ses informations (*cf. Music of Boukhara*, pl. 4).

[13] Lors de cette enquête, le représentant le plus important du *mawrigi* était Aka Mehdi Ibâdov. Étant, à l'origine, conducteur de poids lourds, il choisit le métier de *mawrigi khân* à l'âge de trente ans. Son apprentissage s'était fait de façon autodidacte et par imitation, en choisissant les vieux *mawrigi* khân, notamment Bâbâ Abdollâh, comme modèles.

[14] Dans le livre qu'il a finalement publié avec Safarov il y a un troisième *payt* ou suite qui ne comporte que des *ufar*s (Safarov, Atâev & Turâev, 2005, p. 209-223).

[15] Pour la rythmique enfantine iranienne, voir Fatemi, 1998.

[16] Pour compliquer encore les choses, Aka Gadây (fameux percussionniste) est d'avis que le *gardân* consiste à faire varier la formule rythmique principale, jouée de façon ostinato sur un premier *dâyra*, par un autre percussionniste.

signification pour les autres informateurs. Nurjanov (conversation personnelle), dont l'ancienneté des informations remonte aux années 60, est le seul connaisseur, mise à part Tadjikova elle-même, qui ait rencontré ce terme, mais il précise que, même en ces années-là, personne n'avait la moindre idée de sa signification. D'ailleurs, bien qu'il le mentionne dans son ouvrage récent, il ne l'explique pas du tout (Nurjanov, 2008). En ce qui concerne le *garâyli*, l'interprétation de Rasulov qui considère celui-ci comme un cycle (ou suite) à part entière, et non pas une partie de suite, comme nous l'indique Tadjikova, est sûrement valable. Nurjanov a enregistré deux cycles de ce nom en 1958 qui étaient presque entièrement identiques dans leur construction (*cf. Music of Bukhara*, pl. 5 ; Nurjanov, 2008, p. 62-84), bien que, étonnement, il ait défini le terme dans l'introduction de son ouvrage comme désignant la dernière partie du cycle (ibid., p. 9). La validité du schéma proposé par Tadjikova, en ce qui concerne les deux termes *makaylik* et *garâyli*, est donc fort douteuse.[17]

Un autre terme qui n'apparaît que dans une seule formule est *supâresh-e châr-zarb* (chez Rasulov), de sorte qu'on peut l'ignorer. Pour le terme *ufar*, cependant, il faut faire une remarque importante. Bien qu'on ne le voie que dans deux formules (celles d'Atâev et de Rasulov), cela ne veut pas dire qu'il s'agisse d'un terme peu connu. Au contraire, tous les musiciens ont une idée claire des *ufar*. Ce sont les chansons à 6/8 ou 7/8 au tempo plus ou moins rapide qui constituent une partie très importante de toutes les suites. Il est donc étonnant qu'ils soient absents dans certaines formules données par les connaisseurs. Cela dit, il semble que le terme *miyânkhâna* chez Âliya Khân et Aka Mehdi, qui n'est pas utilisé par les autres[18], désigne la partie où se regroupent des *ufar* enchaînés les uns à la suite des autres.

Reste maintenant les termes *sarkhân* ou *sarkhâna* et *châr*zarb. Le *sarkhâna* de Rasulov correspond à un morceau ayant le premier rythme mentionné par Tadjikova. Dans les enregistrements de Nurjanov, nous avons deux suites dont les premiers morceaux après le *shahd* sont accompagnés par ce rythme. C'est le cas également d'une des suites présentées par Atâev, bien qu'il baptise le morceau en question *gardân*. On peut donc supposer que *gardân* est un terme général pour tous les morceaux qui changent le rythme ou le mètre, du non-mesuré au mesuré, de tel *osul* à tel autre, et cela quel que soit le nom spécifique du morceau en question. Ainsi, la confusion entre *gardân* et *furuvard* peut être justifiée, car ce dernier aussi, avec l'accélération du tempo et le raccourcissement de sa carrure, donne l'impression d'avoir été modifié sur le plan rythmique.

Quant au *châr*zarb qui s'appelle également *shappoti* (comme nous l'indiquent Tadjikova et les enregistrements de Nurjanov), presque tout le monde le considère comme un élément structurel des suites. Selon Atâev, il fait partie d'une seule suite qui s'appelle, elle aussi, *châr*zarb. Rasulov précise, par contre, que tous les cycles avaient leur propre *châr*zarb, ainsi que leurs propres *shahd* et *sarkhân*, tandis que les *ufar* pouvaient se promener d'un cycle à l'autre. Le *châr*zarb, comme le

[17] Safarov, Atâev et Turâev (2005, p. 209) ont commencé le troisième *payt*, qui comporte seulement des *ufar*s, avec un morceau nommé « Shekan shekan » qu'ils ont appelé également, entre parenthèses, « Garâyli ».

[18] Nurjanov (2008, p. 11) en parle, mais ses explications sont très confuses.

sarkhân, se distingue des autres morceaux des suites par sa formule rythmique qui est la suivante : [19]

Nous pouvons maintenant proposer (dans la figure 1) un schéma général qui englobe, *grosso modo*, tous les schémas proposés par nos informateurs. Notre schéma montre que nous sommes en présence de plusieurs espaces qui se distinguent par leurs caractéristiques rythmiques. Les termes renvoient à trois niveaux de conception différents. Le premier niveau, avec des termes comme *shahd, sarkhâna, châr-zarb*, *miyânkhâna* et *osul-e dâyra*, renvoie aux caractéristiques rythmiques de chaque espace (*Osul-e dâyra* est la partie finale de la suite où les chanteurs se taisent et jouent seulement de leurs *dâyra.*) Nous avons préféré mettre le terme *miyânkhâna* entre parenthèses (ce terme n'a été employé que par deux informateurs) et définir l'espace en question par une série de plusieurs *ufar* qui s'enchaînent les uns aux autres.[20] Il est, d'ailleurs, à noter que le *sarkhâna* et le *châr*zarb aussi, comme le *miyânkhâna*, doivent être considérés comme des espaces acceptant plus d'un seul morceau ayant le rythme approprié. Le deuxième niveau comporte un terme générique (*gardân*) qui renvoie à la notion de changement de rythme et désigne le premier morceau de *sarkhâna* et de *châr*zarb ainsi que le premier *ufar* et le commencement de l'espace *osul-e dâyra*. Au troisième niveau, nous avons un terme qui renvoie aux caractéristiques mélodico-rythmiques de certains morceaux. Il s'agit des mélodies quasi recto-tono qui apparaissent à la fin de certains *ufar* et aboutissent quelquefois à de courtes phrases chantées (ou plus ou moins scandées) selon la rythmique enfantine iranienne. Tadjikova (1989, p. 172), tout en utilisant le terme *furuvard*, définit ces morceaux comme un type de chant qu'elle baptise « cadentiel ».

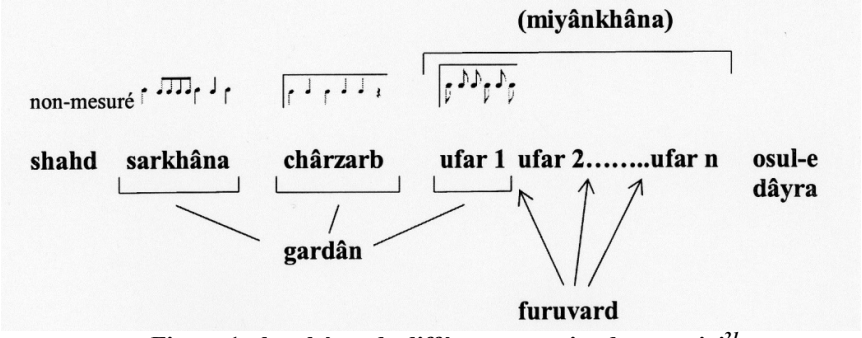


Figure 1 : le schéma de différentes parties du *mawrigi*[21]

Notons, d'ailleurs, que le schéma est assez souple et flexible. On peut raccourcir ou même supprimer certains espaces. Il arrive, même, qu'on se passe de *shahd*. Mais la suppression de l'espace des *ufar* sera, semble-t-il, insignifiante, car

[19] C'est sans doute la nouvelle version de ce rythme : dans les enregistrements de Nurjanov les *châr*zarb sont chantés sur le rythme suivant : .

[20] Safarov, Atâev et Turâev (2005, p. 114-121) ont utilisé les termes « sarkhâna » et « miyânkhâna » également dans les sens très proche de ceux utilisés dans les traités anciens pour désigner les couplets et les refrains. Il faut mentionner que le *sarkhâna* dans les compositions anciennes se répétait comme un refrain.

[21] Le rythme de la partie *miyânkhâna* s'appelle *chilegi*.

l'ensemble des trois espaces précédents apparaît plutôt comme les introductions de cette partie essentielle et le dernier espace comme sa coda.

4. Les suites collectées

Les chercheurs comme Atâev et Rasulov sont d'avis qu'il y avait, dans le passé, des cycles fixes avec des noms définis. D'après Rasulov, ces cycles se distinguaient par leur *shahd*, leur *sarkhân* et leur *châ rzarb*, tandis que les *ufar* étaient interchangeables dans différents cycles ou suites. Il a pu collecter, grâce aux informations de son maître Shohrat qui les avait obtenues de son grand-père, un vieux *mawrigi khân*, cinq ou six suites de *mawrigi*. Il ne connaît pourtant pas leurs noms. Mais il confirme qu'il y avait un cycle nommé *Garâyli* et un autre qui s'appelait *Gharibi*, sans qu'il ait la moindre idée de leurs contenus. Le titre *Garâyli* apparaît sur deux boîtes de bandes magnétiques enregistrées par Nurjanov, dont l'une porte les noms des interprètes, Bâbâ Abdollâh et Rahim Heydarov (voir également *Music of Bukhara*, pl. 5 ; Nurjanov, 2008, p. 62-84). Atâev, de son côté, a collecté au moins trois suites dont l'une s'appelle *châ rzarb*. Ce titre est aussi repérable dans les enregistrements de Nurjanov en 1960 désignant une suite sans *shahd*, commençant par le fameux *châ rzarb* toujours en vogue sur le poème *Dar biyâbân…* (Nurjanov, 2008, p. 185-214). Pourtant cette mélodie, avec le même rythme mais sur d'autres paroles, est également exécutée dans d'autres suites de ces séries d'enregistrements. Cela tend à accréditer les thèses de Rasulov, Tadjikova et Aka Mehdi, qui considèrent le *châ rzarb* comme une partie intégrante de toutes les suites. Il semble que le mot avait à la fois un sens général et un sens particulier désignant une suite définie.

Les suites collectées par Rasulov et celles collectées par Atâev ont des points communs, mais aucune d'entre elles ne sont tout à fait identiques. Celle que l'ensemble de Rasulov a interprétée pour moi (les Exemples 1-13) comporte, et dans les parties fixes, comme le *sarkhâna* et le *châ rzarb*, et dans la partie interchangeable (les *ufar*), certains morceaux qui se trouvent dans deux des trois suites collectées par Atâev. Le goût des musiciens a probablement joué un rôle important dans l'organisation de ces suites. Les lacunes sont compensées et l'ordre a subi des manipulations. Pourtant, il semble que les auteurs aient été fidèles aux principes originaux des suites. Quoi qu'il en soit, ces cycles représentent l'état actuel de la musique *mawrigi* et leur analyse montre comment les musiciens d'aujourd'hui conceptualisent cette musique.

5. Les transcriptions

La suite des Exemples 1-13 est une suite assez longue qui dure plus de 20 minutes. Elle est interprétée par l'ensemble de Rasulov le 25 août 1999. Les membres de l'ensemble sont : Olmas Rasulov (chant), Âbed Teymurov, Eshpolâd Ârtiqov, Tâleb Teymurov et Toymorâd Qâderov (chant et *dâyra*). Faisons tout d'abord quelques remarques sur les transcriptions : nous n'avons pas transcrit les chansons en entier. Elles sont toutes répétitives et les petites variantes dans chaque répétition n'affectent pas notre analyse et nos conclusions. Quelquefois, lorsque, assez loin du début du chant, un chanteur change plus ou moins radicalement la mélodie, nous

avons transcrit la ligne en question juste après les premières lignes en notant de quel endroit du chant il s'agissait (voir, par exemple, le *châr*zarb). Ces genres de ligne ne doivent pas être considérés comme la continuation des lignes précédentes. Le premier morceau, *shahd*, et le troisième, *châr*zarb, sont chantés tour à tour par tous les chanteurs en solo. Les autres morceaux sont interprétés de façon responsoriale opposant un soliste, rôle confié encore tour à tour à tous les chanteurs, aux autres musiciens. Toutes les reprises dans les transcriptions sont donc chantées par le chœur de quatre chanteurs. C'est également le cas des refrains que nous avons distingués par ce mot des autres lignes mélodiques. Quelquefois, la question-réponse a lieu au sein d'une seule et même phrase, comme dans le *furuvard* du 7e exemple. Dans ces cas-là, nous avons séparé les questions des réponses par le signe / dans la parole. Dernière remarque : nous n'avons pas transcrit l'espace d'*osul-e dâyra.*

6. La structure générale

La suite commence par le *shahd* où les musiciens chantent chacun à tour de rôle quatre vers d'un poème sur une mélodie non-mesurée accompagnée par les trémolos des *dâyra* (la transcription montre seulement l'interprétation du premier chanteur). Vient ensuite le premier morceau rythmé de l'espace de *sarkhâna* chanté sur un poème de Hâfez[22] et accompagné par les *dâyra* qui jouent la formule rythmique 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄽 𝅘𝅥 𝄽. Rasulov, soucieux d'employer la terminologie de Rahmat Na'imov, l'appelle *darâmad-e châr*zarb (introduction de *châr*zarb), mais il reconnaît que tous les autres *mawrigi khân* l'appelle *sarkhâna*. Dans le même espace, c'est-à-dire avec le même rythme, nous avons un autre chant (ou la suite du chant précédent ?), cette fois sur un poème populaire, que Rasulov baptise *supâresh-e châr*zarb, terme peu ou pas employé par d'autres musiciens. L'espace de *châr*zarb ne comporte qu'un seul morceau, ce qui est assez courant pour cet espace, ayant la formule rythmique 𝄽 𝅘𝅥 𝄽 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝄾. A la fin du *châr*zarb, un (ou deux ?)[23] vers est chanté sur une courte phrase que nous avons qualifiée de « pont », reliant cette chanson à la chanson suivante qui nous amène à l'espace des *ufar.* Le rythme change (𝄽 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝄽 𝅘𝅥𝅮 𝄽) et reste désormais le même, avec quelques variantes, tout au long de cet espace. Le premier *ufar*, sur un poème populaire, se termine par le même « pont », dont nous avons parlé plus haut, et cède la place au deuxième *ufar*. Nous n'avons désormais que l'enchaînement des *ufar* (neuf au total) qui mènent la suite, avec l'accélération du tempo, vers la fin des parties chantées. Entre le troisième et le quatrième ainsi qu'entre le quatrième et le cinquième *ufar*, un seul et même *furuvard* est inséré. Un autre *furuvard* arrive aussi juste avant le déclenchement de l'espace instrumental, *osul-e dâyra*.

La suite comporte à la fois des poèmes avec la métrique *aruzi* (respectant l'ordre identique des syllabes courtes et longues dans tous les vers) et des poèmes populaires non-*aruzi*. Sur le plan rythmique, ces derniers sont, dans certains cas, conformes aux principes de la rythmique enfantine iranienne. Il arrive que, dans un

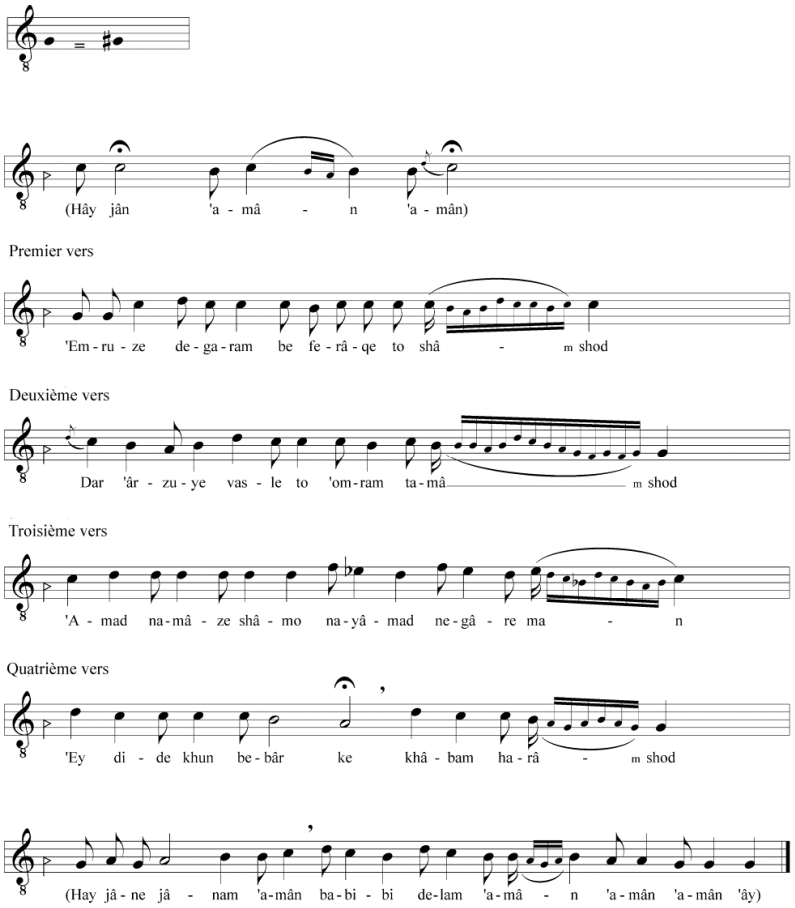
[22] La mélodie de cette chanson ressemble beaucoup à celle d'un *nowhe* (chant de lamentation religieuse) très connu en Iran.

[23] Le vers, tel que je l'ai entendu, n'a aucune signification.

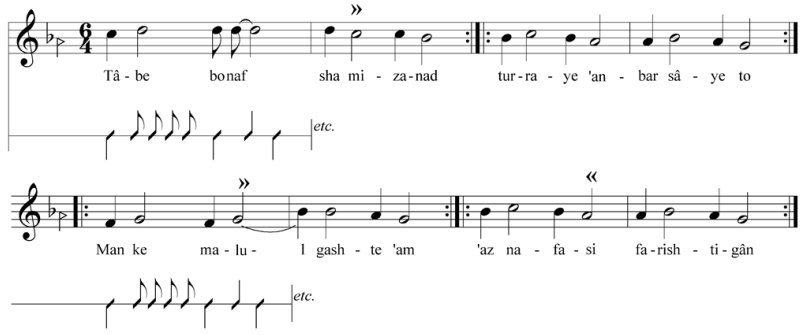
seul et même morceau, les deux genres de poème se côtoient. C'est le cas de tous les chants qui comportent un refrain, ce dernier ayant toujours un poème non-*aruzi*.

7. Le rythme

La suite comporte des particularités rythmiques intéressantes. Tout d'abord, comme on le remarque facilement, toutes les formules jouées sur les *dâyra* sont basées, sans exception, sur la cellule rythmique de *bum bak bum*, soit ou . Cette cellule est également repérable dans les rythmes des enregistrements de Nurjanov mais elle n'y est pas, comme c'est le cas de notre suite, omniprésente. Là, on voit plutôt les rythmes très répandus en Iran avec les formules banales de ou . Même pour le *châhrzarb*, où la cellule ci-dessus apparaît, on garde, tout de même, le rythme sicilien ( ). L'omniprésence de cette cellule dans notre suite est-elle due à une adaptation des *mawrigi* au goût et à l'esthétique centre-asiatique ? Signalons qu'un tel rythme n'est pas très connu en Iran et, par contre, utilisé dans plusieurs *osul* du *shash maqâm* tadjik-ouzbek (comme par exemple dans le *talqin* et le *chapandâz*).

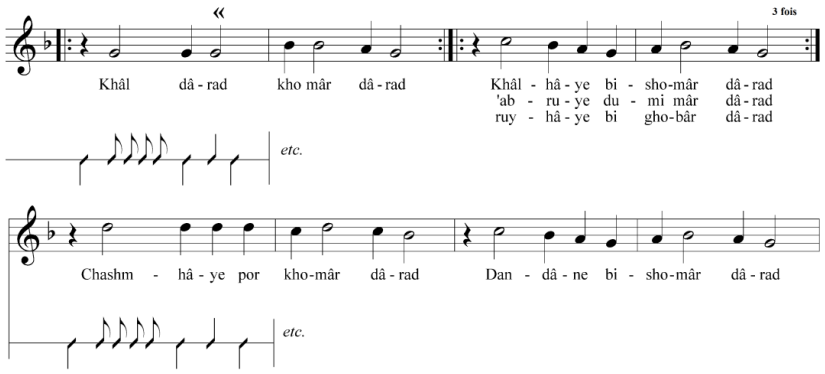


Exemple 1 : *Shahd*

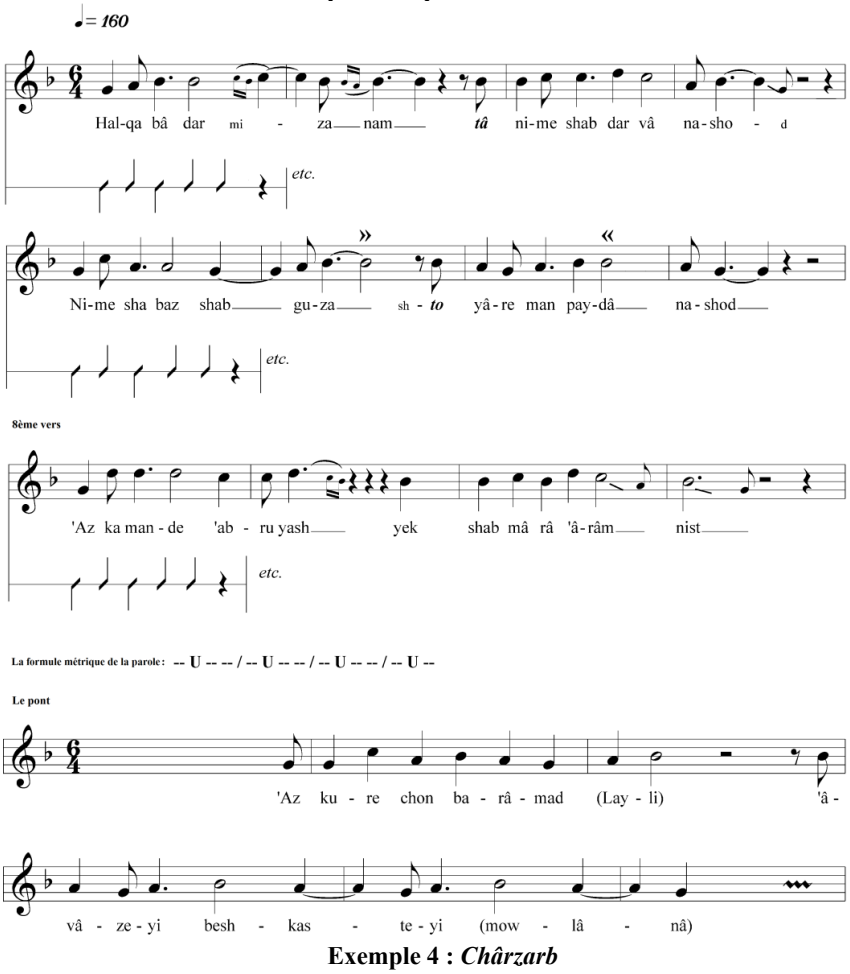


La formule métrique de la parole : -- U U -- / U -- U -- / -- U U -- / U -- U --

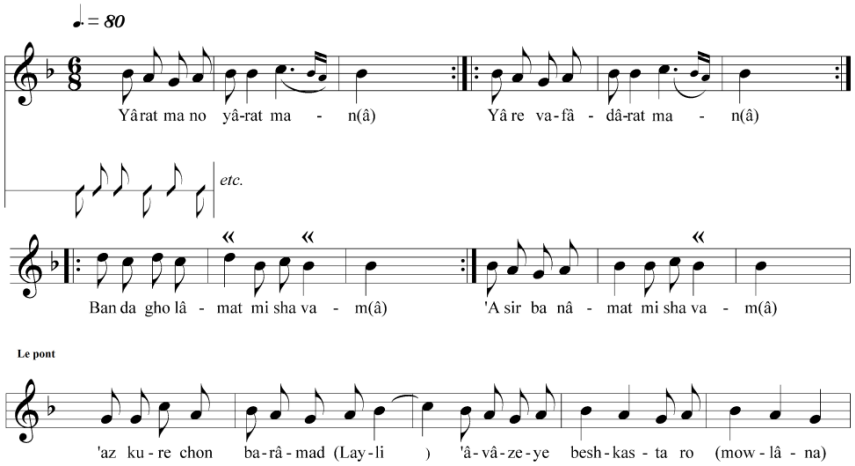
Exemple 2 : *Sarkhâna (Darâmad-e Châr*zarb)



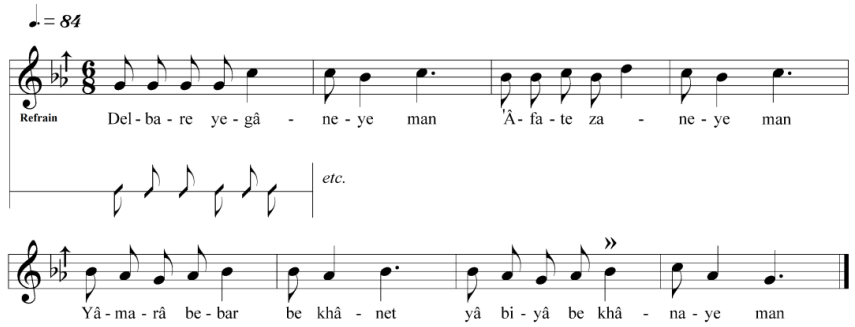
Exemple 3 : *Supâresh-e Châr̂zarb*



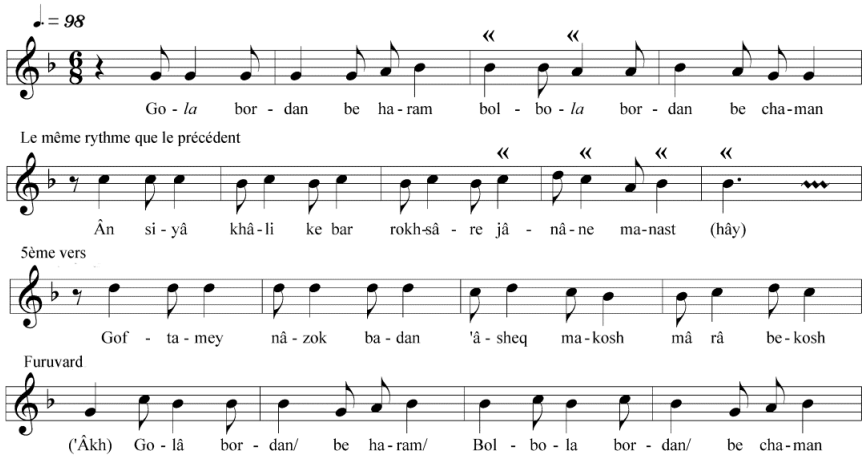
Exemple 4 : *Châr̂zarb*



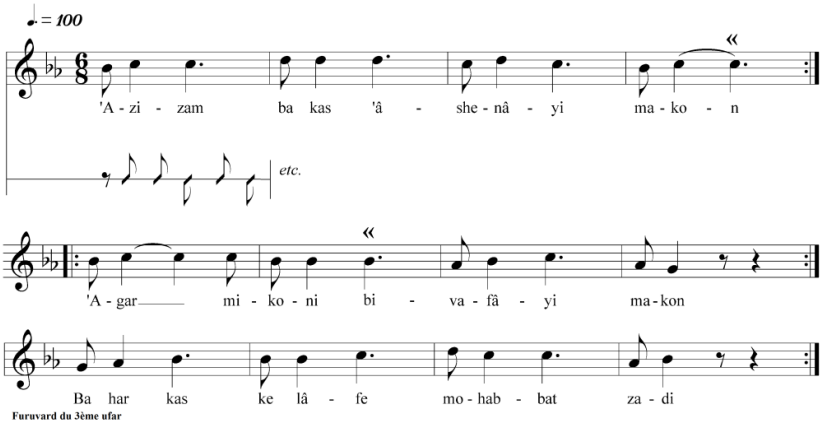
Exemple 5 : Premier *ufar*



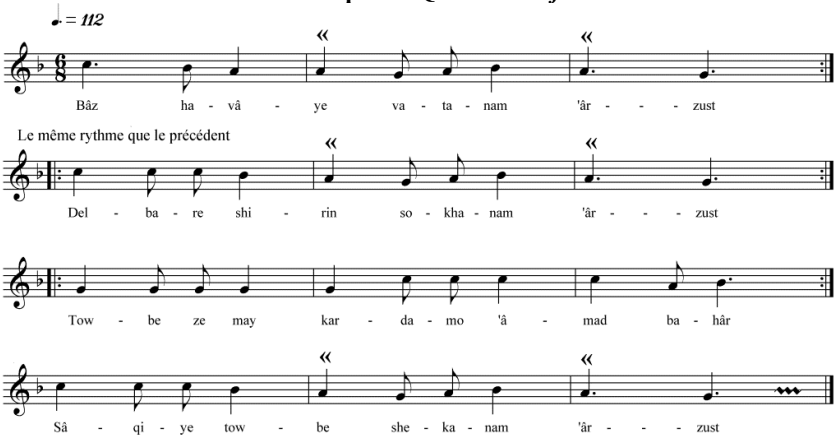
Exemple 6 : Deuxième *ufar*



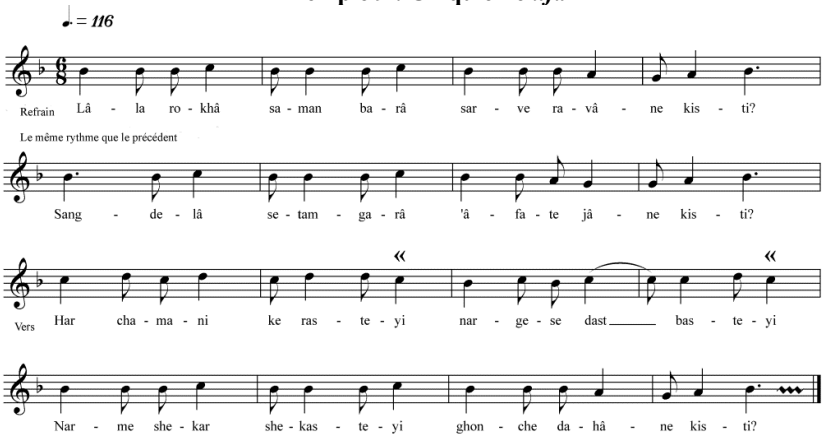
Exemple 7 : Troisième *ufar*



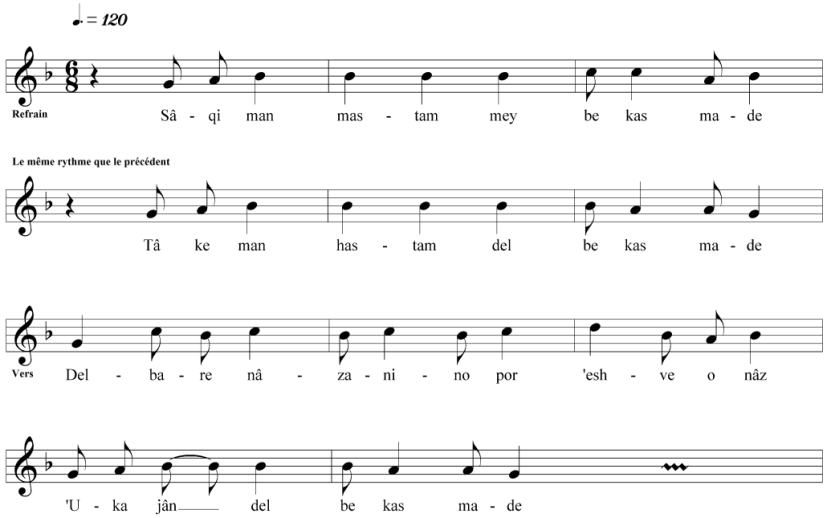
Exemple 8 : Quatrième *ufar*



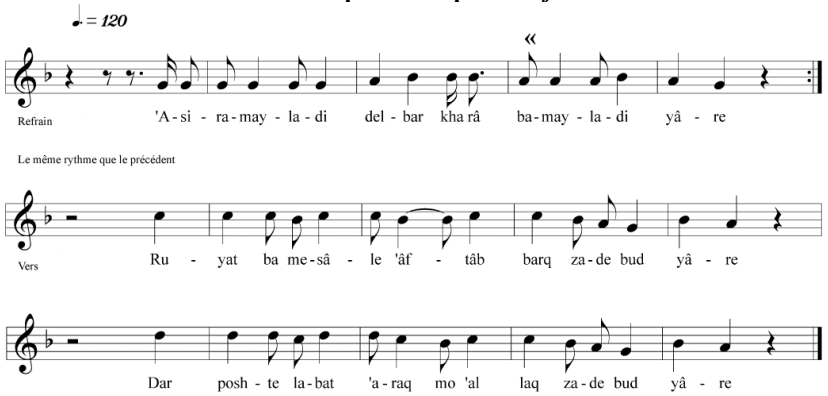
Exemple 9 : Cinquième *ufar*



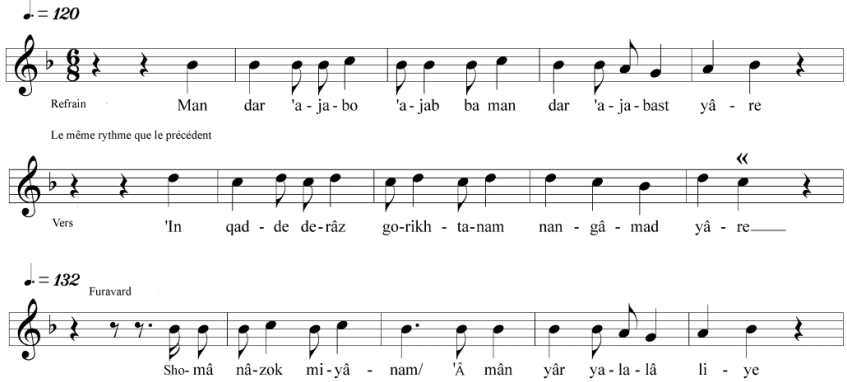
Exemple 10 : Sixième *ufar*



Exemple 11 : Septième *ufar*



Exemple 12 : Huitième *ufar*



Exemple 13 : Neuvième *ufar*

Une autre particularité rythmique de la suite réside dans le rapport entre la parole et la musique. On rencontre dans ces chants de *mawrigi* un « jeu de rythme » particulier qui se produit entre trois niveaux, celui de la parole, celui de la mélodie et celui de la partie rythmique jouée par les *dâyra.* Ce jeu consiste pour la mélodie à échapper, d'une façon ou d'une autre, aux contraintes imposées par la métrique de la parole et par le rythme du *dâyra*. Dans la première partie du deuxième morceau (Exemple 2), par exemple, le rythme de la mélodie reste obstinément pour toutes les mesures identique : noire, blanche, noire, blanche. Tandis que le mètre du texte, -- u u -- / u -- u -- / -- u u -- / u – u --, prescrit d'alterner le rythme ci-dessus avec un autre : blanche, noire, noire, blanche. Ne pas respecter cette prescription, c'est ne pas respecter la règle des chants sur les poèmes *aruzi* qui veut que les syllabes courtes soient chantées sur les valeurs plus courtes que celles sur lesquelles sont chantées les syllabes longues. Mais ce déplacement des valeurs courtes et longues dans la mélodie ne veut pas dire que les chanteurs ignorent cette règle. Il s'agit là plutôt de créer volontairement une sorte de syncope dans le rythme de la parole. Ce qui est, semble-t-il, très cher aux musiciens d'Asie Centrale. Cela peut être repérable également dans d'autres pièces comme dans le *châ*r*zarb* et *Yârat man* (Exemples 4 et 5).

8. Les intervalles et les degrés importants

Toute la suite est chantée dans l'espace d'un tétra ou pentacorde, soit sol-do ou sol-ré. On dépasse quelquefois cette limite, notamment dans le *shahd*, en utilisant le mi^b et le *fa* aigu et aussi le *fa* grave mais il s'agit là plutôt de notes passagères qui ne rentrent pas dans le cadre des tétracordes à part entière. Le tétracorde *sol-do* est fixé sur ses deux pôles, le *sol* et le *do,* dont les hauteurs ne se modifient jamais[24]. Par contre, son espace intérieur comporte des degrés aux hauteurs fluctuantes. Dès le premier morceau, le *shahd*, on met en évidence toute la versatilité de ces degrés. Le tétracorde utilisé par le premier chanteur comporte *sol-*la^{db}*(la demi-bémol)-si-do* (il utilise partiellement, dans le mélisme de la dernière syllabe du troisième vers, un si^b*) ;* le deuxième chanteur s'intéresse plutôt à *sol-la-si-do*[25] *;* le troisième à *sol-*la^{db}*-* si^b*-do* et le quatrième à *sol-*la^{b+}*-*si^b*-do.* Autrement dit, le deuxième degré compte trois intonations, *la,* la^{b+} et la^{db}, et le troisième degré en compte deux, *si* et si^b. Pour les chants mesurés, l'intonation du troisième degré se fixe sur le si^b mais les altérations du *la* se reproduisent encore plus longtemps : le *sarkhâna* avec le la^{db}, le *châ*r*zarb* avec le *la bécarre* et le deuxième *ufar* avec le la^{b+}. C'est à partir du cinquième *ufar*, où le tempo arrive presqu'à son apogée, que l'intonation de ce degré aussi se stabilise et le tétracorde devient définitivement *sol-la-* si^b*-do.*

Là aussi, comme dans le *bokhârcha*, le tétracorde a deux pôles d'attraction sur lesquels les mélodies se terminent. Le *sol* est la note de conclusion du *shahd* et celle de tous les autres chants, sauf le cinquième (*Yârat man*), le dixième (*Lâla rokhâ*) et le treizième (*Man dar 'ajab*) où les mélodies se terminent sur le si^b. D'ailleurs, les *furuvard* aussi, qui apparaissent à la fin du troisième, du quatrième et

[24] C'est le cas également de la note *ré,* si on prend en considération le pentacorde *sol-ré.*

[25] Curieusement, à force d'utiliser un intervalle plus grand entre les deux premiers degrés, il se voit obligé de chanter le sol, dans les phrasés descendants, un peu plus haut.

du dernier *ufar*, ont pour note principale le *si*[b]. Remarquons que, parmi les *ufar* qui adoptent ce troisième degré du tétracorde comme note de conclusion, le sixième et le neuvième, avec leur caractère quasi recto-tono, se rapprochent des *furuvard*.

9. Les chansons isolées (les *maydaghazal)*

Une autre ressemblance du *mawrigi* avec le *bokhârcha* est l'existence des chants isolés qui n'appartiennent pas aux suites dans ce répertoire. Selon Tadjikova (1989, p. 169), l'exécution de ces chants s'appelle *mayda khâni* (chanter les chants courts ou petits). Le terme *maydaghazal khâni* (chanter les petits sonnets) est aussi employé pour désigner cette pratique qui, selon Nurjanov (1989, p. 31), était une des premières étapes pour les novices dans leur évolution professionnelle avant d'arriver au stade de *mawrigi khân* confirmé.

Le répertoire de ces *maydaghazal* consiste en une série de chansons de caractère satirique (*hazl*, selon Atâev, Aka Mahdi et Rasulov) ou lyrique (comme les désigne notamment Atâev). Parmi elles, on peut mentionner *Morghak* (petite poule), *Marâ dopar gazid* (l'insecte à deux ailes m'a piqué), *Biyâ yak, biyâ do* (vient un, vient deux), *Oshtor ba chamân,* et *Az kâsa garân*. Ces deux dernières ont une particularité qui les inscrit dans la catégorie des chants que j'appelle énumératifs. Ces chants comportent des vers qui listent, de façon identique, des choses, des personnes et des états d'âme différents. Là, il s'agit d'un genre particulier de chants énumératifs qu'on peut appeler «énumératif additif», car à chaque reprise de la mélodie on rajoute un nouvel élément à la liste de sorte que vers la fin du chant on arrive à une longue série d'éléments dont la mémorisation demande une concentration importante.

Par exemple dans la chanson *Oshtor ba chamân* on chante d'abord un refrain, chanté par le soliste et repris par le chœur, parlant d'un chameau qui se promène sur les hauteurs[26] et dont les lèvres (la bouche dans une autre version) sont pleines d'épines (ou de broussailles épineuses). Ensuite, dans chaque vers, chanté par le soliste, on décrit un des attributs du chameau sans oublier de répéter l'attribut (ou les attributs) précédent(s) : pleine d'épines, la tête du chameau est comme le cône de sucre ; et puis : pleine d'épine, le cône de sucre, les yeux du chameau sont comme des miroirs ; et puis : pleine d'épine, le cône de sucre, miroirs, le nez du chameau fait du *fash-fash* ; et ainsi de suite[27] :

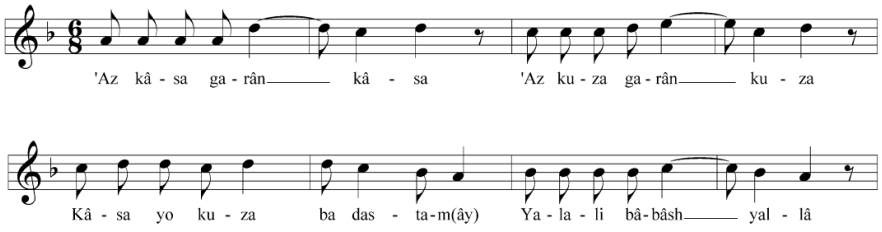
Exemple 14 : *Oshtor ba chaman*
Refrain :
Oshtor ba chamân dar bolandiye / lab-hâ-ye shotor khârakandi-ye
Vers 1 :
Ây khârakandi-ye / kallak-e shotor kalla qandi-ye
R

[26] Très difficile de décider laquelle des trois versions suivantes, dont doit être tiré le titre de la chanson, est correcte : *Oshtor ba chamân dar bolandiye* (Le chameau se promène sur les hauteurs) ; *Oshtor bacha mând dar bolandi(-e)* (Le petit chameau est resté sur les hauteurs) ; *Oshtor ba chaman dar bolandiye* (Le chameau est dans les herbes sur les hauteurs).

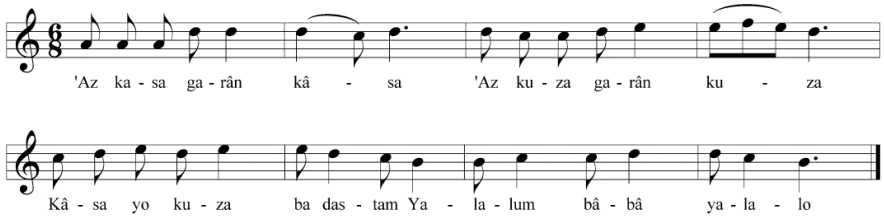
[27] Des chants énumératifs additifs existent également en Iran, dont un exemple est une version de cette même chanson sur les attributs du chameau (cf. Sâbetzâde, 2000, p. 60). Dans cette version, le premier vers est le suivant : *Oshtor ba charâst dar bolandi* (Le chameau est en train de paître sur les hauteurs) (*ibid.*).

Vers 2:
Ây khârakandi, kalla qandi-ye / chashmân-e shotor âynabandi-ye
R
Vers 3:
Ây khârakandi, kalla qandi, âynabandi-ye / bindik-e shotor fash-fashandi-ye
R
Vers 4:
Ây khârakandi, kalla qandi, âynabandi, fash-fashandi-ye / gardan-e shotor kaj kolandi-ye
R
……
Vers 11:
Ây khârakandi, kalla qandi, âynabandi, fash-fashandi, kaj kolandi, sadafandi, bârabandi, towl-e jangi, salabandi, sapalandi, jârubandi-ye / kuyân-e shotor lulabandi-ye

Un autre chant du même genre est *Az kâsa garân*. Là, le chanteur énumère plusieurs métiers en mentionnant, de façon additive, soit les produits correspondants, soit les outils qui sont en usage pour chacun d'eux. L'Exemple 15 montre la nouvelle version de ce chant qui est légèrement différente de celle chantée il y a presque 60 ans et dont on peut trouver la transcription dans l'ouvrage de Beliaev (1975, 176-177). Nous avons cité cette dernière dans l'Exemple 16.



Exemple 15 : ***Az kâsa garân***



Exemple 16 : ***Az kâsa garân***

Conclusion

L'étude du *mawrigi* montre comment un genre musical immigré peut avoir un grand succès dans le pays hôte et, ce qui est peut-être plus intéressant, comment il s'adapte au fur et à mesure au goût des originaires de ce pays. On ne sait rien de l'état original du *mawrigi*, mais les plus anciens documents attestent que ce genre

musical immigré et son homologue autochtone partageait un même choix esthétique concernant leur organisation (les suites) et leurs instruments (uniquement membranophones et idiophones). On peut imaginer que cette ressemblance entre les deux musiques existait dès le début – ce qui est plus probable car la forme suite est au cœur de l'esthétique iranienne, arabe et turque et la musique de fête accompagnée uniquement par les *dâyra* est courante dans le Khorâsân iranien - et on peut aussi supposer qu'elle était le fruit de l'impact de l'un sur l'autre.

Dans le deuxième cas, nous serions en présence d'une adaptation lente et progressive sur le plan modal et rythmique qui garantit le succès d'une musique immigrée au sein de la communauté hôte. Qui plus est, l'adaptation ne s'est pas arrêtée ces dernières décennies. De l'époque de Bâbâ Abdollâh (au milieu du siècle passé) jusqu'à la fin du siècle les particularités modales et rythmiques du *mawrigi* original aussi tendent à disparaître. Les intervalles caractéristiques des modes iraniens deviennent précaires et instables même au sein d'une seule et même suite. Du début à la fin de la suite étudiée ici, nous avons vu que le *la* se stabilise au fur et à mesure qu'on s'éloigne de l'introduction.

L'endroit le plus favorable pour l'intonation de ces intervalles reste donc l'introduction de la suite, le *shahd*, morceau qui, du fait d'être non-mesuré, reflète l'une des caractéristiques rythmique principales de la musique iranienne presque absente en Asie Centrale. Il est très significatif qu'un grand *mawrigi khân* contemporain comme Aka Mehdi était profondément touché à chaque fois qu'il entendait un *âvâz* iranien, pièce vocale non-mesurée de la même veine que le *shahd*, en s'écriant avec beaucoup d'enthousiasme « c'est ça le vrais *shahd !*». Il semble qu'après des siècles d'adaptation, le goût original soit resté caché quelque part dans l'esprit des *irâni*.

Bibliographie

BASHIRI, I., 1998, "From the Manghits to a Democratic State", *The Samanids and the Revival of the Civilisation of Iranian Peoples*, Ouvrage collectif sous la direction de I. Bashiri, Dushanbe.

BELIAEV, V., 1975, *Central Asian Music,* Traduit par Mark et Greta Slobin. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

BURNES**,** A., 1994/1373, *Safarnâme-ye Barnz*, [Récit de voyage de Burnes]. Traduit par H. Soltâni-far, Mashhad, Mo'assesse-ye Châp o Enteshârât-e Qods-e Razavi.

DURING, J., 1998, *Musique d'Asie Centrale: L'esprit d'une tradition*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud.

FATEMI, S., 1998, « Rythmique enfantine et métrique poétique populaire en Iran », Article de DEA, Université Paris X, Nanterre.

FATEMI, S., 2005, « La musique légère urbaine dans la culture iranienne : Réflexions sur les notions de classique et populaire », thèse de doctorat, Université Paris X, Nanterre.

FELDMAN, W., 1990/1991, "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire", *Asian Music*, XXII/1, Fall/Winter, pp. 73-111.

KRADER, B.- L., 1968, "Victor Mikhailovich Beliaev ", *Ethnomusicology*, XII/I, January.

LASHKARNEVIS, M., 1978/2536, « Safarnâme-ye Marv, 1277 H.", *Se safarnâme, Harât, Marv, Mashhad*, [Récit de voyage à Marv, trois récits de voyage à Herat, Marv et Machhad], éd. Q. Rowshani-Za'ferânlu, Téhéran, Tus.

LEVIN, T. 1996, *The Hundred Thousand Fools of God, Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

MIRPANJE, E. 1991/1370, *Khâterât-e esârat, ruznâme-ye safar-e Khârazm va Khive,* [Souvenirs de prison, journal de voyage à Khârazm et à Khive], Téhéran, Mo'assese-ye Pazhuhesh va Motâle'ât-e Farhangi.

NURJANOV, N., 1989, « Hâfezân-i Mawrigikhân », *Akhbârât-i Akademiyâ-i Fanhâ-i Jomhuri-ye Tâjikistân*, n° 1, janvier-mars.

NURJANOV, N. & B. Qobilova, 2008, *Mavrigi*, Dushanbe, Swiss Cooperation Office.

SÂBETZÂDE, M., 2000/1379, « Marvegi-ye irâni az Bokhârâ tâ Darvâz », [L'iranien *mawrigi* de Boukhara à Darvâz], *Faslnâme-ye musiqi-ye Mâhur*, Printemps, 7.

SAFAROV, Âkhundjân, Âref Atâev & Fayzullâh Turâev, 2005, *Bukhârcha va Mavrigi Tarônalari*, Tashkent, FAN nashriyâti.

TADJIKOVA, Z., 1989, « K voprosu o muzykal'nykh traditsiiakh bukharskikh mavrigikhânov », *Kniga Barbada, Epokha i traditsii kul'tury*.

VAMBÉRY**,** A., 1986/1366, *Siyâhat-e darvishi dorughin dar khânât-e âsiyâ-ye miyâne* [Les voyages d'un faux derviche aux Khânât de l'Asie Centrale], trad. F. Khâjenuriyân, Téhéran, Enteshârât-e Elmi va Farhangi.

YAKUBOUSKII, A., 1991, « Marw al-Shâhidjân », *Encyclopédie de l'Islam*. Nouvelle Edition, Paris, G. –P. Maisonneuve & Larose S. A.

ZAMÂNI, H., 1994/1373, *Safarnâme-ye Bokhârâ* [Récit de voyage à Boukhara], Téhéran, Pazhuheshgâh-e Olum-e Ensâni va Motâle'ât-e Farhangi.

Discographie

DURING, Jean & Sasan FATEMI, 2003/1382, *Transoxania: Folk Music of Persian-Speaking People*, M.CD-153, Tehran, Mahoor.

LEVIN, Theodor & Otanazar Matyakubov, (s.d.), *Bukhara Musical Crossroads of Asia,* Smithsonian Folkways, CDSF 40050.

Mavrigi, réinterprété et mis en scène par Owliakuli Khojakuliev, 2007, Swiss Agency for Development and Cooperation, National Theatre for Young Spectators, Bukhara Province, Dpt of Akademic and Folk Arts, DVD + 4pp booklet.

Music of Bukhara, (s.d.), Tajikistan, Branch Office of the International Organization of Open Society Institute.

RTMMAM n° 5 (2011)

L'hymne *Φῶς ἱλαρόν [Fōs Ilarōn]*

Francis GAYTE*[1]

Il en est de certains cantiques ou hymnes qui acquièrent, avec l'accumulation des siècles et grâce à la diffusion planétaire des technologies, une gloire intemporelle et universelle, méritant de fait le statut d'excellence de Patrimoine Immatériel de l'Humanité. C'est le cas de l'hymne grecque *Αγνή Παρθένε* (Gayte, 2010) dont les multiples versions enregistrées montrent une remarquable constance musicale, malgré des différences dues principalement aux transferts de textes en d'autres langues que la langue grecque d'origine. L'empilement des archives sonores permet de se conformer fidèlement aux modèles ou de s'en écarter en toute connaissance de cause, plutôt que de « subir » une tradition écrite par nature *réductrice* ou une tradition orale par nature *oblique*. Tel n'est pas le cas d'une autre hymne grecque connue sous le nom de *Φῶς ἱλαρόν (Fōs Ilarōn)*[2], ou « Lumière Joyeuse »[3] —aux origines antiques et dont on trouve des versions musicalement fortement différentiées dans plus de quatorze langues[4]—, concept presque aussi énigmatique que celui de « Vierge Pure/Épouse inépousée » dans *Αγνή Παρθένε*. Mais dans un même esprit comparatiste, nous suivrons les itinéraires de cette œuvre unique à travers les pays, les styles, les langues, dans un esprit de dialogue interculturel pour mieux comprendre et apprécier son destin exceptionnel.

---

* DEA Musicologie/Histoire de la musique, Paris-Sorbonne (IV).

[1] Les parties musicologiques analytiques et sémiotiques figurant dans cet article ont été écrites en collaboration avec Nidaa Abou Mrad.

[2] Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης ἀθανάτου Πατρός, οὐρανίου, ἁγίου, μάκαρος, Ἰησοῦ Χριστέ, ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν, ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν. Ἄξιόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς ὑμνεῖσθαι φωναῖς αἰσίαις, Υἱὲ Θεοῦ, ζωὴν ὁ διδούς· διὸ ὁ κόσμος σὲ δοξάζει.

[3] *Lumière Joyeuse de la sainte gloire du Père immortel, céleste, saint, bienheureux, Ô Jésus-Christ ! Parvenus au coucher du soleil, contemplant la lumière vespérale, chantons le Père et le Fils, et le Saint-Esprit, Dieu ! Tu es digne dans tous les temps, d'être célébré par les voix saintes, Ô Fils de Dieu, auteur de Vie ! Aussi le monde te glorifie ! Amen.*

[4] « Lumen Hilare », « Luminà Linà », « Gladsome Light », « Gracious Light », « Joyous Light », « Gladdening Light », « Gentle Ligh t », « Precious Light », « Gladsome Radiance », « Sanftes Leuchten », « Luz Alegrante », « Luce Serena », "نور بهيّ" [Lumière splendide].

1. A l'aube du christianisme et au zénith de l'internet

A l'extrême opposé de la contemporanéité de *Αγνή Παρθένε,* aux tous premiers siècles d'un christianisme à naître, les chercheurs et musicologues, dont Alexandre Korakidou (1979), estiment que *Φῶς ἱλαρόν* peut bien avoir été composée à la fin du IIe siècle (vers 196)[5], du moins en ce qui concerne le texte, dont le contenu est lui-même vraisemblablement le résultat de la christianisation d'un chant antérieur, au cœur même d'une pratique religieuse adoptée par l'ensemble des communautés chrétiennes, celle de la commémoration quotidienne du cycle du jour et de la nuit, et l'instant critique où la lumière « naturelle » décline et doit être remplacée par la lumière « artificielle » (lumière divine ≠ lumière des hommes, soleil ≠ lampes à huile)[6], offrant aux anthropologues l'hypothèse d'une pratique de type exorciste contre la peur archaïque de la nuit, de ses menaces, ses dangers, ses prédateurs et ses démons, imaginaires ou réels, crépuscule des dieux, des vivants et des morts, et qui deviendrait peu à peu l'office des Vêpres, cet office qui marque la *fin* du jour travaillé et le *début* de la nouvelle journée dans le comput chrétien.

En dehors de la célébration dominicale (*Divine Liturgie, Messe*, *Office Divin* ou *Eucharistie*), l'office chrétien quotidien le plus important, tant du point de vue de son contenu théologique que de sa structure formelle, est donc celui des Vêpres, en réalité synthèse de deux offices antérieurs distincts, celui du Lucernaire et celui des Vêpres, dont le premier indique, par son titre, sa vocation à célébrer la lumière, puisqu'on sait qu'il se fait « à la lumière des lampes », d'une part, et que, d'autre part, « le terme désignait, chez les premiers chrétiens, les puits qui donnèrent un accès libre aux catacombes, à partir du IVe siècle » (Littré).

Les paroisses donnent en général à *Φῶς ἱλαρόν* une fréquence annuelle : elle est chantée aux Vêpres de Pâques, pendant la Semaine Sainte[7]. Mais dans certains monastères, sa fréquence est hebdomadaire ou quotidienne, formant avec le psaume

[5] « Cette hymne fut composée par l'évêque Athinogenis, martyr, au IIIe s. Mais Vassilios le Grand et Koutloumousianos dans son *Grand Orologion* affirment qu'elle fut composée avant Athinogenis. Certains disent que l'auteur en est Sofronios de Jérusalem (en 638), mais cependant elle est beaucoup plus ancienne. D'autres disent qu'elle est d'Athinagoras (IIe s.), mais personne ne peut le prouver. D'autres enfin croient qu'elle fut arrangée par le saint Chrysostome » (Amorgianos, 1998, trad. de l'auteur).

[6] « En un temps où n'existait pas l'éclairage électrique, l'allumage de la lampe à la tombée de la nuit constituait chaque jour un véritable rite familial, porteur de joie, garant de sécurité. Il en allait ainsi spécialement à l'ouverture d'un banquet d'amis et, chez les juifs, au début du repas du vendredi soir, qui ouvrait le sabbat. Les chrétiens aimaient à voir dans cette lumière l'image du Christ lumière du monde. Aussi, dès le IVe s., accompagnaient-ils l'allumage de la lampe pour le repas de la communauté en chantant le Christ comme la "Joyeuse Lumière de la gloire éternelle du Père" » (Martimort, 1994, p. 48-49).

[7] « Car cette hymne-là, qui se trouve dans le lucernaire, naquit de la façon suivante : l'usage est traditionnel à Jérusalem — et cette tradition est vivante encore aujourd'hui — dans la sainte et grande église de la Résurrection, qu'un feu nouveau descende chaque samedi saint du ciel, en allumant les cierges au-dessus du tombeau vivifiant, divin ; il advint qu'un patriarche attendît cet événement. Ce ne fut pas lui à ce moment qui commença, ni l'Église non plus ; personne n'alluma le feu. Mais toute la sainte cité attendait la descente de ce feu sacré qui devait s'allumer de lui-même. Après longtemps, le feu tout d'un coup éclate, et cela non pas seulement à l'intérieur du tombeau. Alors le patriarche, rempli de joie, entonna à l'instant cette hymne en action de grâces. Et, dès lors, jusqu'à ce jour, ainsi que je viens de le dire, tout le monde a appris à chanter en actions de grâces » (Allatius, cit. par Smothers, 1929, p. 275).

« du Lucernaire » (Ps. 140/141) et le psaume « cosmique » (Ps. 103/104)[8] le noyau central et immuable de la célébration vespérale. Quant à la musique de l'hymne, sa date de composition ne permet pas d'en retrouver un témoignage. On ne peut donc que tenter de reconstituer les filiations et les bifurcations inspirées des habitudes musicales des époques, langues et pays, à travers les nombreux exemples qui sont offerts aujourd'hui aux usagers de l'internet et autres discophiles, en focalisant la recherche à partir de la version par défaut la plus ancienne connue.

Parmi les possibilités de classement susceptibles d'aider à une vue d'ensemble sur la destinée de *Φῶς ἱλαρόν* et les métamorphoses musicales autour de ce texte vénérable, la plus simple, la plus immédiate, la plus pertinente à l'écoute, est bien entendu l'opposition monodie ≠ polyphonie, qui contient un critère stylistique et un autre chronologique : les versions monodiques sont réputées anciennes, authentiques, traditionnelles, anonymes, tandis que les versions polyphoniques sont réputées nouvelles, modernes, déclinées des versions anciennes, voire recréées, souvent signées ou attribuées. Le critère a cappella ≠ avec instrument(s) pourra intervenir pour quelques très rares cas. L'aire géo-religieuse peut être aussi un critère de classement, ou encore la structure formelle variant entre une forme traditionnelle hymnique en trois parties et une forme nouvelle avec refrain, dans quelques exemples occidentaux. On a également l'exemple récurrent de recueils qui intègrent deux versions du même chant sur deux mélodies ou polyphonies différentes dans la même édition. Un hymnaire de l'abbaye de Ligugé (France) contient l'hymne ambrosienne « O lux beata Trinitas » en « tons d'hiver et d'été » (fig. 1), au sujet de laquelle Amédée Gastoué (1906) met en parallèle *O lux beata Trinitas,* « ton d'été », et *Φῶς ἱλαρόν* (fig. 2), afin d'illustrer le processus d'uniformisation carolingienne et l'abandon progressif de l'héritage byzantin au profit de l'ambrosien. De même, Ugo Gaisser (1899) comparera les tons *athonite* et *sicilien* du même *Φῶς ἱλαρόν* (fig. 3).

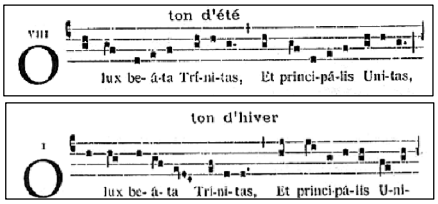


Figure 1 : Tons d'été et d'hiver, Hymnaire de Ligugé

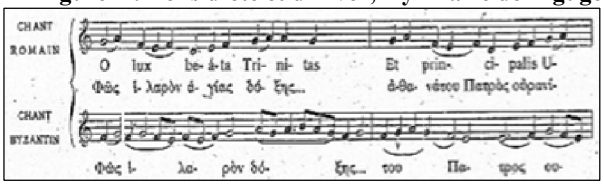


Figure 2 : Amédée Gastoué (1906) – parallélisme romain-byzantin

[8] « Le merveilleux Psaume 104, avec son amour de la nature, reprise étonnante et unique du cantique au soleil d'Akhenaton dans le psautier hébraïque » (Drewermann, 1993, p. 432). En somme, l'hymne *païen* au soleil advient à l'hymne *chrétienne* à la lumière.

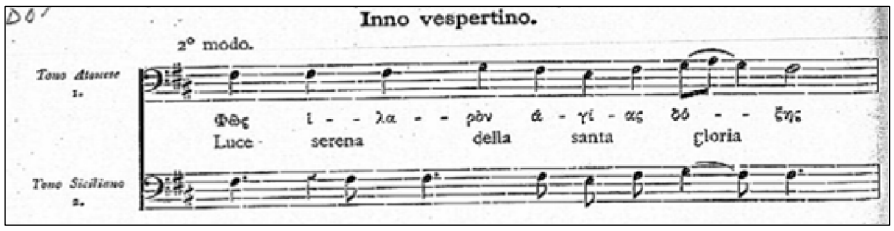


Figure 3 : Ugo Gaisser (1899) - parallélisme athonite-sicilien

Nous allons donc essayer de dresser un inventaire à grilles de classements multiples des *Φῶς ἱλαρόν* présents sur le web[9], dans les bacs à disques, dans quelques recueils imprimés, ainsi que des manuscrits de travail, mais étant donné son foisonnement généreux, notre itinéraire rencontrera maints carrefours.

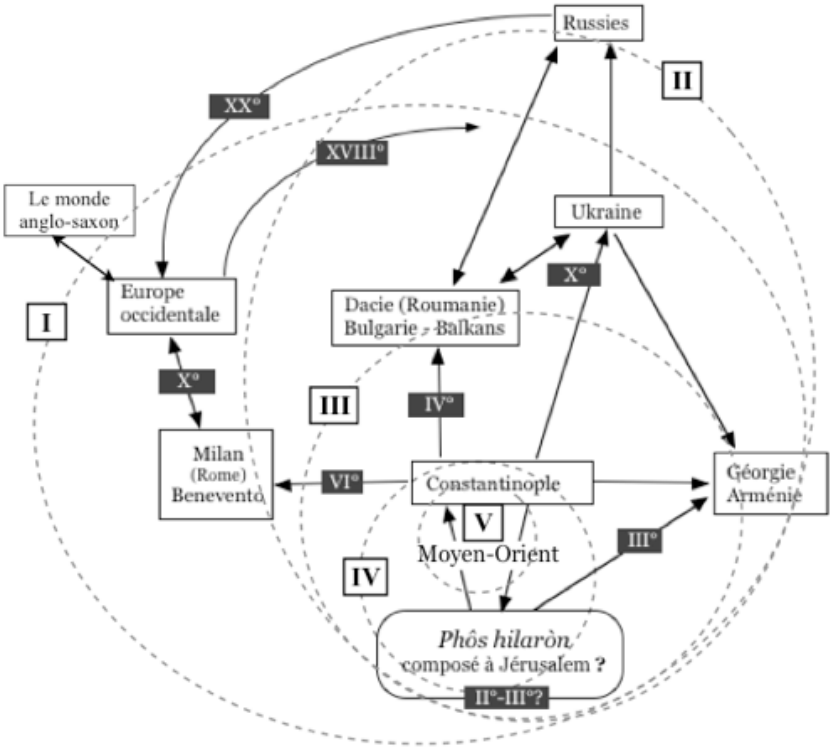


Figure 4 : Schéma général de la circulation de *Φῶς ἱλαρόν* : V. Occident IV. Pays Slaves III. Roumanie/Géorgie II. Byzance/Grèce I. Levant

[9] Cette étude repose sur l'accès aux CDs du commerce et aux vidéos/audios offerts par YouTube en français et en anglais américain. Les exemples rassemblés ici sont donc réduits à cette double bande passante linguistique, très eurocentrée. Les domaines russophones, roumains, arabophones etc. de YouTube en sont exclus de fait, mais offriraient peut-être des versions supplémentaires de ces hymnes tout aussi précieuses, l'exhaustivité étant par nature illusoire dans un champ d'investigation comme la musicologie.

Nous prenons pour *nucléus* la vénérable partition de *Φῶς ἱλαρόν* proposée par Dom Jean Parisot (fig. 5) dans le *Traité de psaltique* du Père J. B. Rebours (1906)[10], dont l'origine est probablement localisable à Jérusalem (Allatius, Smothers, 1929). Notons d'abord que cette transcription est réalisée en un mode de *Do* transposé sur *mi,* avec altération passagère du *sol,* minorant la tierce *mi-sol* et en accentuant son ambigüité, comme dans les autres versions monodiques (étudiées plus loins), comme pour mettre en exergue la difficulté pour des transcripteurs européens de faire état de l'intervalle de tierce moyenne (autour de 350 cents), intermédiaire entre tierces mineure et majeure. Notons également que l'intervalle de seconde surplombant la teneur modale est mineur (sol#-la) et que la signature motivique de cette mélodie consiste en la formule-type récurrente *la-sol-la-si-sol,* homothétique de *fa-mi-fa-sol-mi* (mesures 5, 8, 18, 21, 24, 33, 36, 38, etc.).

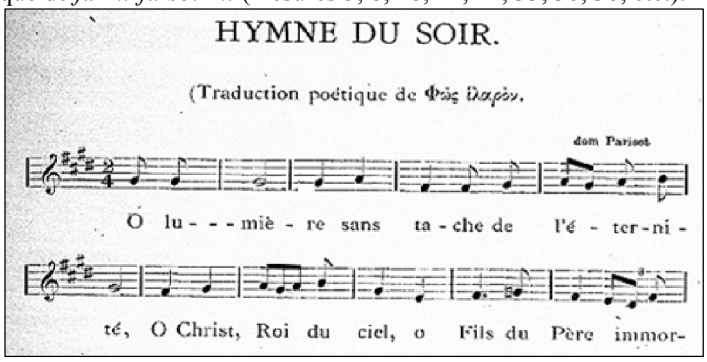


Figure 5 : Nucléus Rebours-Parisot (1906)

Les exemples (référencés en fin d'article) que nous allons découvrir au cours de l'enquête montreront jusqu'à quel point ils peuvent être mis en relation avec ce *nucléus* et jusqu'où ils peuvent s'en éloigner.

2. Le monde occidental

Le monde occidental (Europe-Amérique) offre de nombreuses adaptations musicales de traductions libres du texte de *Φῶς ἱλαρόν,* sur les supports accessibles, soit plus de la moitié des versions colligées sur *YouTube.*

Le pendant de cette production influencé par l'omniprésence et l'imprégnation états-uniennes, se décline dans un style musical tonal harmonique, généralement hérité du protestantisme anglo-saxon et bien éloigné du *nucléus* Rebours-Parisot : la composition de Charles Wood (url 1), compositeur irlandais anglican (1866-1926) est la plus récurrente sur *YouTube*, sans nul doute la plus populaire dans le milieu WASP ("White Anglo-Saxon Protestant"), et la plus souvent exécutée, que ce soit dans le cadre d'une liturgie, d'un office monastique ou même d'un concert. Celle

[10] « Dans la primitive église, on le sait, on chantait dans l'assemblée chrétienne, un nombre plus ou moins grand de psaumes ; puis les fidèles improvisaient, surtout à certaines fêtes, à certaines vigiles plus solennelles, ce que l'on a appelé des "Psaumes privés". On conçoit que ces improvisations, aient eu, en général, une note accentuée de médiocrité. Cependant, quelques morceaux ont mérité d'être insérés dans l'office, et d'en devenir partie intégrante ; car si la médiocrité était la note générale, on ne peut nier la valeur réelle de certains morceaux. Le *Φῶς ἱλαρόν* en est un exemple ».

(url 2) de John Stainer (1840-1901), compositeur anglais, a une allure plus traditionnelle, plus dépouillée, plus recueillie, à l'inverse de la pièce de Wood, qui est écrite pour double chœur mixte et use d'harmonies audacieuses. Mentionnons enfin la version pop-rock de David Crowder (url 3), agrémentée d'une présentation vidéographique dans le goût et l'air du temps...

Concernant l'Église romaine, une version orpheline *en latin,* datée de 1923, composée par Dom Lucien David, de l'abbaye de Saint-Wandrille, « dans le style grégorien » mode de Ré authente (du Viollet-le-Duc musico-liturgique, en quelque sorte), qui n'a à ma connaissance fait l'objet d'aucun enregistrement, mais a cependant figuré au répertoire du Chœur Kovalevsky de 1980 à 2000 (fig. 6). On trouvera également sur *YouTube* (url 4) une vidéo de *Joyeuse Lumière* pour chœur et orgue, « Deuxième chant des vêpres solennelles célébrées par le pape Benoît XVI dans la cathédrale Notre-Dame de Paris lors de sa visite en France ».

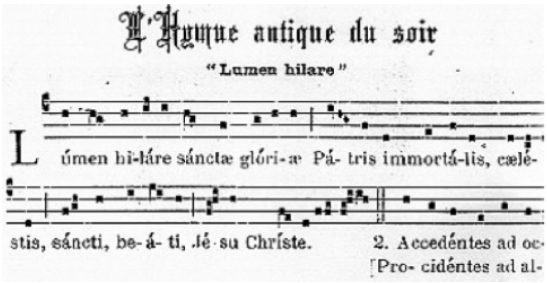


Figure 6 : Lucien David (1923)

En **langue française** on peut entendre la version de César Geoffray (1901-1972, url 5), compositeur français, dont ci-dessous les premières mesures : intonation unisson, mélodie de caractère liturgique (mouvements conjoints, appui sur tonique si et dominante fa#), s'ouvrant à la polyphonie à trois voix seulement au dernier mot (*Père*) du premier long membre de phrase de forme exclamative (« Ô Lumière Joyeuse de la sainte et éternelle gloire du Père ! »), au sujet de laquelle on remarque qu'elle ne contient aucun verbe actif ou passif, et, nous affranchissant de toute temporalité, nous fait ainsi entrer dans le temps liturgique, c-à-d le temps aboli.

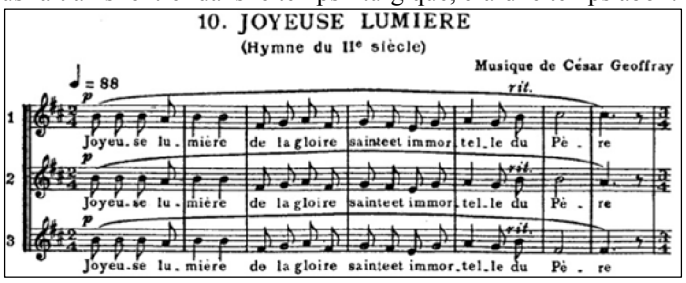


Figure 7 : César Geoffray (1953)

Les versions du Père André Gouzes (1995, CD-7, K7-2, abbaye de Sylvanès, France), œuvres originales fortement influencées par le style polyphonique slavon du XIX[e] s. (École de Saint-Petersbourg : Bortniansky, Rachmaninoff, Tchaïkovsky, etc.) et adoptées par de nombreuses communautés du *Renouveau charismatique ou*

néo-pentecôtisme catholique, telles les *Fraternités de Jérusalem*, ou la *Communauté de la Théophanie* et dans de nombreux cas sous forme d'antienne ou de refrain encadrant ou à l'intérieur d'un autre chant :

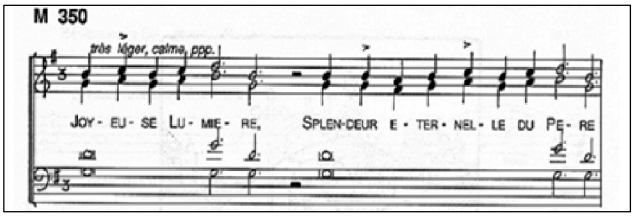


Figure 8 : André Gouzes (1995)

Les moines de l'abbaye Saint-Martin de Ligugé ont choisi une composition de Pierre Doury (CD-6), création contemporaine, tandis que ceux de l'abbaye Saint-Martin de Bois-Aubry chantent celle de Maxime Kovalevsky, résultat d'une hybridation qu'on pourrait qualifier d'œcuménique, puisque le compositeur a choisi la mélodie d'une antienne du cycle pascal *grégorien*[11] comme support musical de la traduction *française* de l'hymne *byzantine*, pour l'harmoniser d'après les canons de sa culture slave (fig. 9, CD-8) !

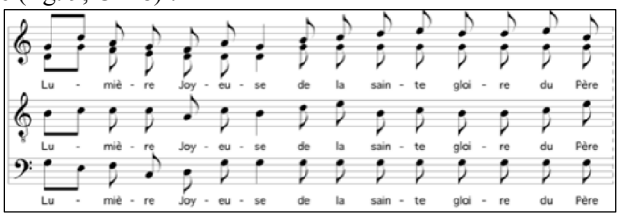


Figure 9 : Maxime Kovalevsky – mélodie franco-slavo-grégorienne (1984)

Mais Kovalevsky ne dérogera pas à la « règle des doublons »[12] en composant un pendant slave à sa version « hybride », une *Lumière joyeuse* classée « mélodie russe » et figurant dans le même recueil (1984, p. 90, fig. 10).

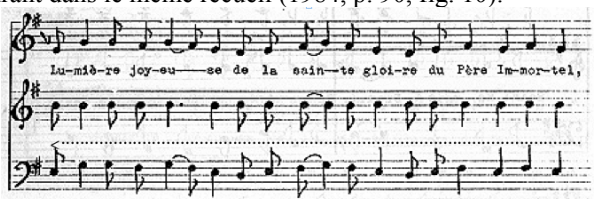


Figure 10 : Maxime Kovalevsky - mélodie franco-russe (1984)

3. L'aire slave

L'aire slave, constituée à partir de la fin du X^e^ s. par diffusion vers le nord de l'empire byzantin-romain via l'Ukraine et la Bulgarie, présente un catalogue à peu

[11] *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnus horis, rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis : Sabbato Sancto / Ad Completorium / Ad Nunc dimittis, Antiphona,* classé 8 G, Solesmes; 1924.

[12] Nombreux exemples de versions en doublon dans un même recueil, soit monodiques≠polyphoniques, anciennes≠nouvelles, longues≠courtes, complexes ≠ simplifiées, hiver≠été, etc. *cf.* Roumanie, Géorgie, Ligugé, Grèce, etc.

près égal en nombre sur *YouTube,* mais avec peu ou pas de références à l'auteur ou à l'interprète. Toutes ces versions sont polyphoniques, pour chœur mixte ou à voix égales, dans la tradition italianisante des liturgies slaves orthodoxes[13] aussi éloignées d'un *Φῶς ἱλαρόν* antique que les versions anglo-saxonnes précédentes.

Une de ces versions cependant constitue une exception à cet égard : il s'agit de la version dite « de Valaam » (monastère au nord de Saint-Pétersbourg sur une île du Lac Ladoga), monodique avec *ison* (CD-5, url 6). La mélodie, très proche de celle « franco-russe » de Maxime Kovalevsky (fig. 10), se développe de façon minimaliste avec un ambitus réduit *(ré-mi-fa-mi-ré-do-ré)* et un *ison* en *Ré* et fait référence au « chant vieux-russe » (*Znamenyi raspev*), appartenant à une époque antérieure à celle du style slavo-italien (sans qu'il soit possible de reconstituer le répertoire à cause de la disparition de la quasi totalité des sources manuscrites au XIV^e^- XIV^e^ s). Néanmoins, cette version de Valaam, pour authentique *ou* reconstituée qu'elle soit, est la seule, dans l'univers musico-liturgique slave, à présenter un air de parenté avec les traditions méditerranéennes et sa courte mélodie répétitive rappelle très précisément l'antienne de l'hymne *Αγνή Παρθένε* (Gayte, 2010) :

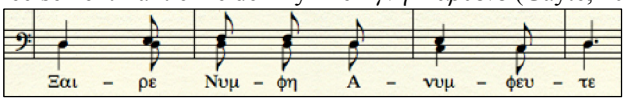


Figure 11 : Antienne de l'hymne *Αγνή Παρθένε* (*ca.*1960)

Par leur aspect monodique modal, à ambitus étroit, ce type de mélodies évoque un certain « moyen-âge byzantino-slave » antérieur au style slavo-italien susmentionné, qui expliquerait comment et pourquoi les moines de Valaam, censés chanter dans le style slave médiéval (une mélodie avec *ison* peu mobile) ont pu s'approprier avec tant de naturel la version rigoureusement athonite de *Αγνή Παρθένε,* les deux styles ayant en commun, à plusieurs siècles de distance, la racine modale de *Ré*.

Un autre carrefour richement intriqué lui aussi est celui de l'abbaye de Chevetogne (Belgique), au cœur de l'Europe, fondée *ca.*1930 par Dom Lambert Beauduin, dont la vocation est « l'unité des chrétiens et la rencontre de l'Orient chrétien » (W 3), et qui alterne régulièrement la liturgie romaine et la liturgie slavonne dans deux églises *ad hoc.* Le groupe des moines est composé d'hommes venus de toute l'Europe, en image inversée de la situation au Mont Athos (Grèce) où la Montagne Sacrée héberge des monastères à identités nationales fortes, par fidélité à leurs propres coutumes et langues liturgiques. Empreint d'une telle vocation européenne, bénédictine et slavophile, Chevetogne est lui aussi un trésor d'acculturations en tous genres et a généré une impressionnante production de recueils de partitions, pour la plupart édités par le Père Denis Guillaume (1933-2008) et une toute aussi impressionnante production discographique, tous et toutes dédiés au rituel slave avec musique slave. Et parmi ces partitions et ces disques, nous trouvons pas moins de quatre versions de *Φῶς ἱλαρόν,* côte à côte, sur deux pages dans un même recueil (fig. 12), ainsi présentées : *1. Duo. « Russie XVII^e^ s. » / 2.*

[13] Dimitri Bortniansky (1751-1825), figure importante de l'Ecole de Saint-Petersbourg, fut l'élève de Baltassare Galuppi (1706-1785), compositeur italien appelé par la tsarine Catherine II à réformer la musique liturgique russe. De même, l'opéra de Giuseppe Verdi *La Forza del Destino*, créé à Sait-Petersbourg en 1873, fait entendre à l'acte II des chœurs de moines de cette facture.

Trio. « Kiev » / 3. Trio. « Grec » / 4. Quatuor. « 6° ton », dont nous retiendrons la troisième[14].

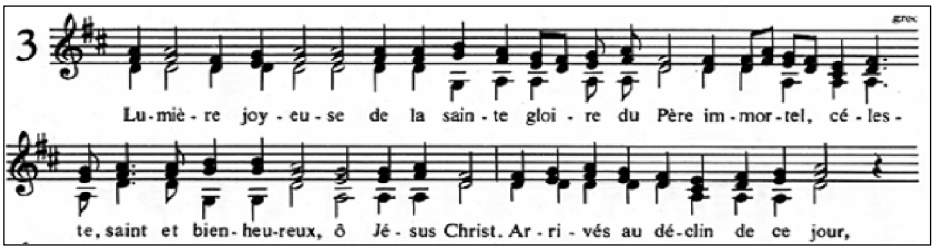


Figure 12 : Denis Guillaume - slavo-grec (1972)

Bien évidemment, notre curiosité est éveillée par ce document plutôt intrigant puisqu'il est classé « ton grec », mais *polyphonique* à trois voix égales (donc non-byzantin) et en Ré majeur, avec des marches harmoniques, certes consonantes, mais absolument étrangères aux canons slavo-italiens que l'on tient en général pour les seuls authentiquement slaves, tout aussi étrangères au style *znamenyi* illustré par le Chœur de Valaam, et encore plus étrangères à ce que nous croyons savoir du style liturgique grec ou byzantin. Et que cache ce doublon lexical ? Si nous comparons la partition avec le *nucléus* Rebours-Parisot, nous voyons très précisément que l'intonation est exactement la même que celle du *nucléus* (à condition de garder en mémoire que la polyphonie slave ne hiérarchise pas les voix supérieures[15]), ainsi que sa formule-type*,* ici *sol-fa#-sol-la-fa#.* L'examen détaillé de cette pièce met à jour une espèce d'extravagance musicale propre à déjouer les *musicodétectives* les plus aguerris : qu'est-ce-donc qui fait que cette partition puisse être cataloguée « grec » dans un *corpus* de musique liturgique (partitions et enregistrements) entièrement consacré au chant *slave* ?

Une première piste est fournie par une partition parallèle, de Kovalevsky, cette fois, intitulée *Baiser de Paix*, incluse dans le corpus de sa *Messe* (Kovalevsky, 1974), elle aussi classée « ton grec » : quand on sait que Guillaume et Kovalevsky ont travaillé ensemble dans la mouvance de Chevetogne et la diaspora russe d'après 1917, qu'ils ont puisé à la même source de l'*École Synodale de Moscou* et en particulier Alexandre Kastalsky (1856-1926), leur ton « grec » respectif devrait logiquement être proche, voire identique. Ce *Baiser de Paix* de Kovalevsky contient une transposition-modulation, fait exceptionnel dans ce répertoire, et c'est à la présence de cette transposition, conjointe à une permutation des voix à la quarte inférieure puis retour, que William Carragan semble vouloir attribuer son appellation « ton grec » : « Kovalevsky parle de cette pièce comme d'une "composition sur le vieux ton russe 4, le soi-disant "cycle grec". Il dit cela à cause des quatre tessitures différentes du ton — en comptant les deux inversions constituant des tonalités différentes. » (Carragan, 1997, p. 26). Mais, disant cela, il fait dire à Kovalevsky que le qualificatif « grec » est impropre (« soi-disant »). Mais qui donc est grec, et qui

[14] Les autres versions sont analysées et comparées dans Gayte, 2001.

[15] « Et voici maintenant la principale caractéristique de la polyphonie russe : chaque choriste chante la mélodie principale mais sa version peut produire des intervalles différents de la version de son voisin. Le résultat donne une digression harmonique pour laquelle les gens ont élaboré leurs propres règles » (Swan, 1958).

est vieux, et qui est russe ? Et qu'est-ce que ce « cycle grec », impliquant une série ordonnancée et nomenclaturée, une espèce d'octoéchos *byzantino-slave* ou *gréco-slave* ? L'expression « vieux ton russe » donne à penser qu'il s'agit d'un héritage ancien, voire archaïque, et de toute façon pré-slavo-italien !

Alfred Swan (1958) mentionne une *Légende* ukrainienne *des trois chanteurs grecs* qui seraient à l'origine du chant à trois voix égales dans les répertoires monastiques comme dans les répertoires populaires, « découvreurs-inventeurs » de l'accord parfait à trois degrés sur des mélodies byzantines, au contact de chanteurs cosaques, bulgares, voire finnois ou suédois[16]. Une telle hypothèse rendrait bien compte de l'étonnante ressemblance entre l'antienne de *Αγνή Παρθένε* et le *Φῶς ἱλαρόν* de Valaam, par exemple, mais également de la mutation via l'Ukraine de la monodie byzantine à la polyphonie slave bien antérieurement à l'italianisation du chant slave au XIX^e^ s..

De plus, le collectage effectué à propos de *Αγνή Παρθένε* (produit purement *made in Greece* au milieu du XX^e^ s.), nous a déjà montré comment les moines de Valaam se sont appropriés le chant et l'ont inclus, et c'est à s'y méprendre, dans leur corpus *znamenyi raspev,* sans se départir de leur style, leurs habitudes vocales, leurs canons musicaux. L'écriture à trois voix *basique* semble attester de la transformation d'une monodie en polyphonie : une mélodie simple, sa doublure en tierces parallèles, un bourdon évolutif, changeant la coloration harmonique générale ; on rencontrera cette construction en ses divers états dans l'ensemble des exemples du courant slave, et on remarquera que le parallélisme des voix supérieures peut aisément conduire à des renversements tierce-sixte et une confusion naturelle entre voix principale et voix secondaire : la voix secondaire avec repos, articulations et finale sur la tonique (ici *ré)* devient la voix principale, ce qui la place au centre de l'ambitus conformément à l'harmonie ukrainienne à trois voix égales, telle que définie par Swan. On verra bientôt que des liens plus qu'étroits entre la version slavo-grecque de Guillaume et le *nucléus* levantin-grec de Parisot seront confirmés et resserrés au travers des versions byzantino-grecques que nous allons découvrir après un court détour dans les Carpates et le Caucase.

4. Roumanie

La Roumanie, aire géo-religieuse située un peu à l'écart des grands courants byzantins, latins, slaves ou levantins, offre elle aussi des exemples typiques d'un *Φῶς ἱλαρόν* en « doublon », soit peut-être une alternance commun ≠ solennel, simple ≠ mélismatique, facile ≠ difficile, dans les pratiques paroissiales et monastiques.

L'armature pour la version roumaine 1 *« veche »* (ancienne) est la^b (étrangère à la théorie tonale occidentale), signant l'existence d'une seconde augmentée la^b *–si*

[16] Ces trois chanteurs étaient-ils ceux qui dans leurs pérégrinations évangélisatrices à travers les plaines d'Ukraine ou de Bulgarie, compagnons de Cyrille et Méthode, auraient harmonisé leurs propres chants à trois voix, ou bien est-ce leurs compères ukrainiens ou bulgares qui ont harmonisé les chants de leurs visiteurs byzantins, autour d'un feu de camp, puis à l'église ? Car de même qu'« il est possible que le récit du rapt d'Europe par Zeus déguisé en taureau soit une *condensation historique* de l'immense espace temporel durant lequel le culte du taureau s'est répandu… » (Drewermann, 2000, p. 221), de même cette légende n'est-elle peut-être qu'un condensé mythique des mutations du chant byzantino-slave survenues durant de longs siècles et dont toutes traces écrites ont disparu au milieu du XV^e^ s. après 250 ans de domination mongole.

caractéristique des modes byzantins (II^e mode) et orientaux (*Ḥijāz),* dénommé ci-après « intervalle andalou »[17]. Si cet intervalle est absent du *nucléus* Rebours-Parisot (alors que la seconde *sol-la* y est minorisée), la formule-type de celui-ci se retrouve clairement dans la succession *sol-lab-sol-lab-si-sol*.

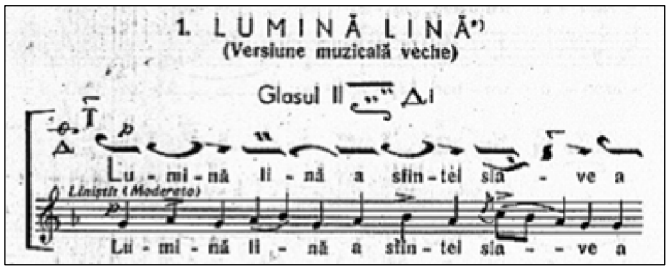


Figure 13 : Roumanie - version ancienne (Lungu, 1974)

La dichotomie ancien ≠ nouveau *(« veche » ≠ « noua »)* ne s'accompagne pas d'une mutation monodie ≠ polyphonie ; la version roumaine 2 *« noua »* n'est ni une extension mélismatique ni une réduction de la version ancienne 1, mais une mélodie autonome —avec une armature en *Ut,* des appuis sur *do,* des altérations passagères de *si à si^b*— classée ton VIII (en cousinage mélodique avec le ton grégorien VIII plagal de *Sol*) qui, selon son architecture, laisse entendre, avec plus ou moins d'ambigüité, la relation plagale du ton de *Sol* au ton de *Do*[18], ce dernier ne figurant pas dans l'octoéchos grégorien, même s'il le réintègre sous l'aspect du plagal de *Fa*, ton VI avec *si^b*. Enfin, la version 2 est nominative.

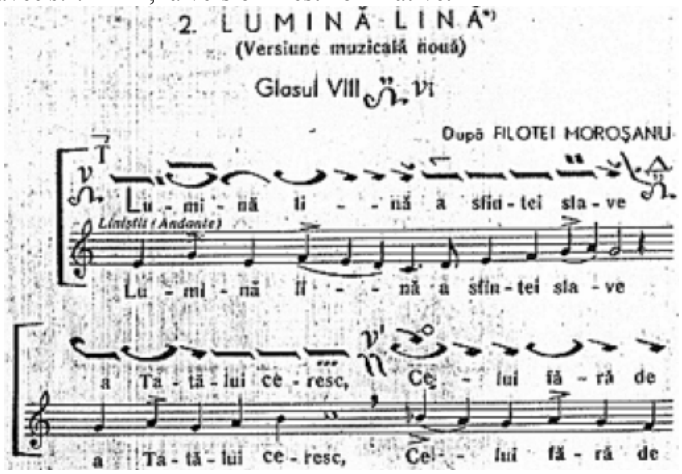


Figure 14 : Roumanie - version nouvelle (Morosanu, *in* Lungu 1974)

Il est nécessaire de faire figurer ici la version sur *YouTube* chantée en roumain (url 7) par un duo mélodie-*ison* : cette version ne correspond pas à celles de

[17] Nom donné par Petresco (1963) à l'intervalle de seconde augmentée *la^b/si* ou *fa/sol#,* etc..

[18] « Le 8° ton, à l'origine, plagal à finale sol, dominante do. La cadence finale est comprise soit comme un Do majeur finissant sur sa dominante, soit comme un Sol majeur « faisant sentir le ton d'Ut », selon l'expression de J.-J. Rousseau. D'où l'expression de cadence plagale pour la cadence IV—I. » (Chailley, 1960).

l'édition ci-dessus ; elle est dans un mode mineur (*Ré* ou *La*) avec *ison,* proche de la version slave *plagale* de Valaam, mais se déployant dans un ambitus plus large, c-à-d l'aspect *authente du mode de Ré*[19]… Quoi qu'il en soit, s'il est hasardeux d'imaginer un lien réel entre Valaam et Bucarest, sinon par l'usage du mode de *Ré* commun à tous les styles liturgiques, la similitude mélodique n'en demeure pas moins patente entre les versions Rebours-Parisot, slavo-grecque Guillaume (en en extrayant une éventuelle mélodie), et roumaine 1 *« veche ».*

Signalons enfin une version roumaine (CD-4) chantée en grec, identique dans son style, son mode et son phrasé, au *nucléus,* à la version roumaine 1 et à la version slavo-grecque, et signée ou attribuée à Iannis Sakellaridis (1853-1938), que nous rencontrerons plus longuement par la suite. Il reste que dans cette convergence observée entre le *nucléus* et les motifs slavo-grec, roumain ancien, roumano-grec, seules les versions roumaines incluent l'intervalle de seconde augmentée, dit *andalou*. En ce sens, l'esthétique roumaine nous rapproche peu à peu de l'Orient méditerranéen, même si cet intervalle à connotation orientale est utilisé en association avec une échelle « diatonique dure », selon le lexique scalaire de Simon Karas (1970) —proposé en réaction aux confusions d'étiquetage scalaire amenées par les réformes néobyzantines du XIX^e^ siècle—, excluant l'échelle « diatonique molle » ou ossature zalzalienne —à base de secondes moyennes (mesurant environ 150 cents) et majeures— caractéristique de ce même Orient[20]. Il semble naturel que cette dissociation soit apparue dans le seul centre *latin* d'Europe centrale, la Roumanie. On peut la considérer comme une phase intermédiaire de l'*appropriation sélective* par l'Occident et l'aire slave de la musique liturgique byzantine, qui autorisera l'usage acculturatif de la polyphonie.[21]

5. Aire gréco-byzantine

Or donc, on trouve dans l'aire gréco-byzantine un groupe de versions monodiques en deuxième mode byzantin authente, anciennes, anonymes, toutes dans la lignée musicale du *nucléus* Rebours-Parisot, dont la plus authentiquement « byzantine » est certainement celle de Panteleimon Kartsonas (K7-1). Cette version tradition-

[19] De fait, le mode de *Ré* avec sixte mineure (c-à-d en vérité le mode de *La*) est le mode liturgique par excellence, tous patriarcats confondus, moyennant la prise en compte de l'abaissement *zalzalien* du *mi* dans les modes de *Ré* propres aux traditions ecclésiastiques de l'Orient méditerranéen et correspondant à l'échelle « diatonique molle » du lexique de Simon Karas. Ce mode prend à lui seul 70% du répertoire grégorien (Ferretti, 1938) et c'est aussi celui dans lequel se déploie *Αγνή Παρθένε*.

[20] Ainsi la typologie scalaire proposée par le réformiste Chrysantos de Madytos (1832, p. 20-21 et 94-97) et confirmée par le comité musical réuni en 1881 par le Patriarcat œcuménique (1888) prône-t-elle une réinterprétation confusionnelle de la tripartition hellène des genres. Elle confond, en effet, l'ossature diatonique avec le genre enharmonique et l'ossature à secondes moyennes (zalzalienne) avec le genre diatonique. Afin de corriger cette erreur, le musicologue grec Simon Karas (1970) remplace le faux enharmonique moderne par l'expression « échelle diatonique dure ». En considérant l'échelle à secondes moyennes comme une nuance « molle » du diatonique, cet auteur opère une réhabilitation implicite du diatonique égal de Ptolémée, qui constitue la première modélisation antique de l'ossature dite *zalzalienne*, ce dernier usage lexical étant proposé par Owen Wright (1978, p. 82) et systématisé par Nidaa Abou Mrad (2005, p. 776-780).

[21] En Géorgie, deux versions sont également proposées dans un même recueil (Anonyme, 1999), dans un style traditionnel géorgien unique, sans lien avec les autres filières et sans témoin discographique ou télénumérique connu. Même constat pour l'Arménie (Gayte, 2001).

nelle est attribuée à Petros Bereketis, dit le Doux (début XVIII[e] s.)[22]. Une notation (prescriptive) neumatique de cette version ancienne, longue et mélismatique (fig. 15), figure dans la réédition de 1994 d'un important recueil de chants liturgiques (Αδελφοτησ θεολογον η Ζοη, 1994, p. 31).

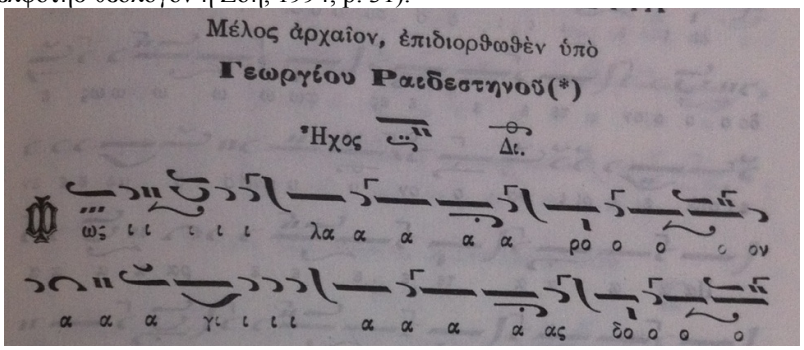


Figure 15 : Début de la transcription de la mélodie archaïque de *Φῶς ἱλαρόν* transmise par Giorgos Redestinos (Αδελφοτησ θεολογον η Ζοη, 1994, p. 31)

Le même recueil (p. 33) présente une autre notation neumatique de *Φῶς ἱλαρόν,* dans le même mode, simplifiée et raccourcie (fig. 16). Les enregistrements (CD et YouTube) de texture monodique —mais dotés d'un *ison* traditionnel— correspondent en majorité à cette version « nouvelle » établie par Iannis Sakellaridis (1853-1938). La structure du deuxième mode authente *(Ηχος β Δι),* axé sur les degrés *Βου* et *Δι,* correspond dans la typologie de Simon Karas au genre chromatique *mou*, dont les intervalles —quantifiés en 72[e] d'octave (Giannelos, 1996, p. 64, 70 et 107) et convertis ici en cents— se présentent comme suit : *Νη (do)* – 8 div. (133 c.) – *Πα (ré[db] bas)* – 14 (233 c.) – ***Βου*** *(mi[db])* - 8 (133 c.) – *Γα (fa)* – 12 (200 c.) – ***Δι*** *(sol)* - 8 (133 c.) – *Κε (la[db] bas*) - 14 (233 c.) – *Ζω (si[db])* – 8 (133 c.) – *Νη (do)*.

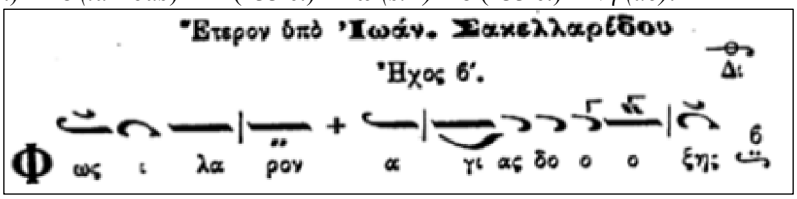


Figure 16 : Début de la transcription neumatique de la version monodique simplifiée de *Φῶς ἱλαρόν* réalisée par Iannis Sakellaridis (1994, p. 33)

L'analyse sémiotique nucléaire modale de la transcription sur portée réalisée en figure 17 —selon la procédure établie par Nidaa Abou Mrad (2011)— met en compétition un noyau-*phtora*[23] primaire, codé par la *phtora* chromatique [24] de la finale *Δι* —triade ou tétrade par tierces des degrés dotés de cette *phtora : Νη - Βου*

[22] Bereketis est l'auteur d'un somptueux *Chant octotonal à la Vierge* (le texte du « Salve Regina » découpé et chanté sur les huit tons de l'octoéchos byzantin (CD-10)).

[23] La *phtora* (pl. *phtores*) indique le positionnement d'un degré par rapport à une échelle-type.

[24] « Les *phtores* chromatiques, au nombre de deux , indiquent le début et la fin du tétracorde chromatique du deuxième mode authente. […] ces deux *phtores* qui sont en principe celles des notes Δι (sol) et Γα (fa), se placent en alternance, sur toutes les notes de l'échelle » (Giannelos, 1996, p. 107).

- *Δι – Ζω*— avec un noyau secondaire, codé par la *phtora* chromatique ♂ de *Γα* — triade ou tétrade alternative des degrés dotés de cette *phtora : Πα - Γα - Κε – Νη*— les accents syllabiques sur les degrés du noyau ♂ étant discordants avec la finale Δι —donc suspensifs, en logique prosodique— et ce, contrairement aux accents plus affirmatifs, effectués sur les degrés du noyau de la finale.

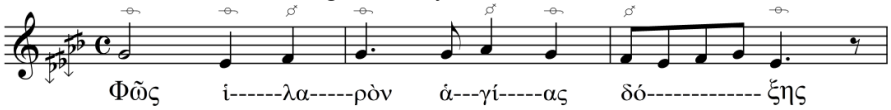


Figure 17 : Début de la transcription sur portée (réalisée par Nidaa Abou Mrad avec codage nucléaire modal) de la version simplifiée en 2e mode de *Φῶς ἱλαρόν*

Cette transcription est superposable à celle publiée en 1909 par le même Sakellaridis (fig. 18), même si, conformément aux conventions « néobyzantines » du XIXe siècle, cet auteur, comme tous ses collègues grecs, confond le degré *Βου* (placé à 366 c. au-dessus de *Νη*, représentant un intervalle de *grande* tierce moyenne) avec le *mi* (bécarre) et le degré *Κε* abaissé (et placé à 333 c. au-dessus de *Γα,* représentant un intervalle de *petite* tierce moyenne) avec le *la*^{b}.

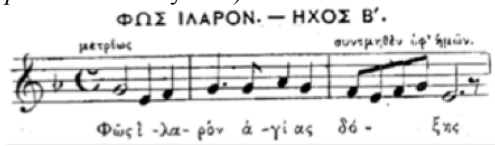


Figure 18 : Début de la transcription sur portée de la version monodique simplifiée de *Φῶς ἱλαρόν,* réalisée par Iannis Sakellaridis (ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ, 1909, p. 15)

Le groupe d'enregistrements d'énoncés monodiques en *Ηχος β* Δι est majoritaire dans le catalogue *YouTube* (plus d'une trentaine à ce jour, pour quinze versions anglo-saxonnes et une poignée d'autres). Il est relayé par un deuxième groupe de versions polyphoniques « nouvelles », dans une *tonalité* « majeure », qui sont attribuées également à Iannis Sakellaridis (1853-1938). Giorgos K. Michalakis, chantre formé par des maîtres du Patriarcat de Constantinople[25], a lui aussi à son répertoire une triple version de *Φῶς ἱλαρόν,* une version « archaïque », identique à celle de Panteleimon Kartsonas (fig. 19 et 20), une version « nouvelle », réduction-simplification, plus courte et moins ornée, de la précédente qu'il nomme « version Sakellaridis » (fig. 21), et une version polyphonique, ces trois moutures ayant un lien de parenté mélodique avec les témoins roumain 1 *« veche »,* slavo-grec et roumano-grec, ainsi qu'avec le *nucléus* Rebours-Parisot.

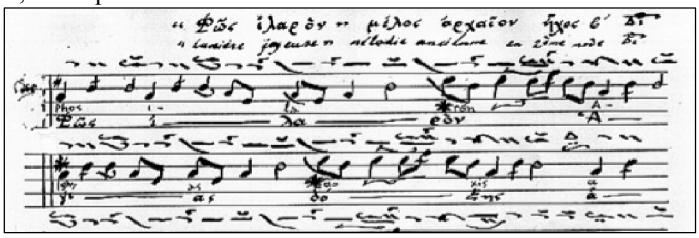


Figure 19 : Giorgos Michalakis - mélodie ancienne, manuscrit (1999)

[25] Iakovos Nafplioti, Giorgos Binakis, Giorgos Redestinos, etc.

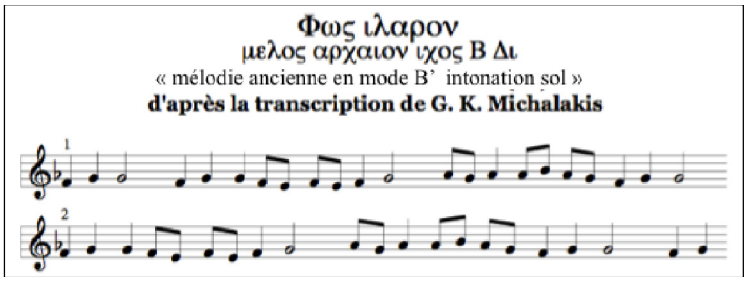


Figure 20 : Giorgos Michalakis - mélodie ancienne, transcription (1999)

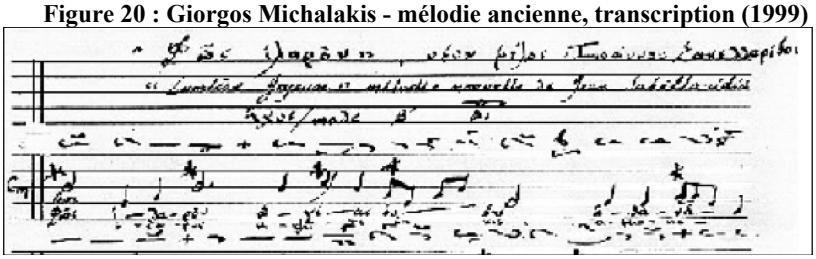


Figure 21 : Giorgos Michalakis - mélodie nouvelle, manuscrit (1999)

Les versions monodique simplifiée et polyphonique, toutes deux attribuées au même Sakellaridis, tout en présentant le même profil formulaire, diffèrent cependant du point de vue scalaire, la première étant de genre chromatique *mou*, la seconde relevant d'un diatonisme *dur* selon le lexique de Simon Karas, avec *la* bécarre. Et c'est la mutation progressive de la sixte *do-la* qui permet de passer d'une conception modale (à intervalle dit *andalou*), faisant alterner les hauteurs relevant des noyaux-*phtores* chromatiques ♭ et ♯, d'abord, vers une acception tonale-modale ambigüe faisant alterner la triade ♭, assumant la fonction *tonale* d'accord de « dominante virtuelle » de *Do* majeur —au lieu de celle modale de noyau-*phtora* primaire— avec la triade ♯, assumant la fonction *tonale* d'accord de « tonique virtuelle » de *Fa* mineur —au lieu de celle modale de noyau-*phtora* secondaire—, instituant, par l'affirmation de la triade suspensive supposée de dominante, un climat de suspens, comme dans les répertoires slave et flamenco : *Mi* majeur V^{e} > *La* mineur I^{e}, image musicale du manque, du désir jamais comblé, mais aussi du temps suspendu. Cette évolution se fait ensuite vers une acception tonale résolument classique en *Do* majeur, avec usage de l'accord de *Fa* majeur, avec *la* devenu bécarre. Et c'est bien cette *mutation mélodique* qui permettra à l'harmonisateur de concevoir un traitement tonal à 3 ou 4 voix dans le style polyphonique slave.

Si Iannis Sakellaridis est bien à l'origine de la réduction-simplification de la version ancienne mélismatique, ainsi que l'affirment G. K. Michalakis[26] et Nikos Amorgianos[27], et comme en témoignent les versions signées Sakellaridis en nota-

[26] « Il s'agit de la version de Sakellaridis, composée vers 1920, à partir du deuxième mode byzantin, dont il aura tempéré les intervalles, et qu'il aura ensuite harmonisée selon les règles occidentales ».

[27] « Elle fut mise en musique dans les Temps Chrétiens Anciens, puis beaucoup plus tard par Georges Redestinos en 1889. Mais cela ne dura pas, car c'était long, ennuyeux, et difficile à comprendre (spécialement les syllabes accentuées). C'est pourquoi on trouve dans l'Hymnologie de l'Église la partie plus courte et plus facile, écrite par Sakellaridis en monophonie, probablement en 1920. L'hymne que je chante dans mon CD est « *Fôs*

tion byzantine et en notation occidentale (fig. 16 et 18), rien ne permet d'affirmer qu'il soit aussi celui qui ait eu l'audace de procéder à ce que certains ont pu qualifier d'hérésie : l'harmonisation à trois voix avec usage de l'échelle diatonique dure. En effet, la recherche d'une partition à trois voix avec sixte majeure, dûment signée Iannis Sakellaridis, s'étant jusqu'à aujourd'hui avérée infructueuse, qui peut alors affirmer quoi ? Il est donc plutôt probable que la mutation de la mélodie ancienne vers la polyphonie (ou « triphonie ») soit le résultat de pratiques paroissiales de la première moitié du XX[e] s. où les chantres grecs, découvrant les travaux polyphoniques de Sakellaridis et les « charmes » de l'harmonie verticale, eurent à cœur de reproduire le geste harmonisateur du maître —« à la manière de »— sans prendre conscience des implications contenues dans leur décision d'ignorer le la bémol de la partition, seul moyen possible d'harmoniser de manière cohérente une telle pièce en lui imposant le diatonisme dur et la gamme majeure. On peut reprocher à Sakellaridis ses choix esthétiques, datant d'un certain état de la recherche musicologique à une certaine époque[28], on peut contester ses « expérimentations » slavo-byzantines pour l'impasse historico-musicologique dans laquelle elles conduisent, mais on ne peut lui attribuer le *trafiquage* dans le cas de *Fos Ilaron.*

L'histoire du chant ecclésiastique en Grèce nous renseigne sur les tensions qui règnent dans les milieux concernés. Les difficultés rencontrées par les Grecs dans leurs « tentations polyphonistes »[29] retracent la problématique analogue du remplacement des échelles de genre diatonique *mou* ou chromatique *mou* par un diato-

Ilaròn » en mode β', *threephony* major (par Sakellaridis) » (Nikos Amorgianis, chantre et professeur de musique byzantine, Athènes, correspondance, mars 2001, traduction F.G.).

[28] Dans sa préface à *ΟΚΤΩΗΚΟΣ (*1909, p.2), Sakellaridis cite L.-A. Bougault-Ducoudray : « Le jour où les nations de l'Orient pourront appliquer l'harmonie à leurs *modes,* la musique orientale sortira enfin de sa longue immobilité. De ce mouvement jaillira un art original et progressif, dont l'avènement ouvrira de nouveaux horizons à la musique d'Occident […] La musique a besoin d'une musique *vivante,* et non d'une musique *momie.* On peut retrouver la clef d'une science dont la connaissance était perdue ; on ne saurait ressusciter un art quand il est mort. Placée aujourd'hui dans le courant de la vie, la Grèce réclame, non pas une reconstruction archéologique, ou une réapparition du passé (dans le cas où la chose serait possible), mais une musique d'accord avec son sentiment, qui concilie à la fois ses aspirations comme nation moderne et ce qu'il y a d'encore vivant dans sa tradition nationale. Suivant nous, les intérêts également légitimes qui créent dans l'opinion deux courants contraires, pourraient être satisfaits, si l'on introduisait dans la musique ecclésiastique la *polyphonie* (qui représente l'élément moderne par excellence), tout en sauvegardant les *modes* (qui représentent l'élément traditionnel et national) […]« Nous avons indiqué le seul moyen par lequel on puisse, suivant nous, sauver d'une complète destruction la musique ecclésiastique : faire la part du feu, c'est-à-dire sacrifier les intervalles altérés pour conserver les *modes*, tout en les fécondant par la polyphonie » (1877, p. 64, 66, 74).

[29] « Dans les principales revues de l'époque, la question de l'harmonisation du chant byzantin devient un sujet de polémique. À travers *Phorminx* s'expriment les défenseurs de la modalité de la musique ecclésiastique, les « conservateurs » donc, dont les principaux représentants sont les critiques I. Tsoklis et K. Psachos. Face à eux, I. Sakellaridis représente les « modernistes », qui sont pour l'harmonisation de la musique « byzantine ». Sakellaridis est le collaborateur principal de Chr. Vlachos, en tant que rédacteur de la revue *Ethniki Moussa,* dont ce dernier assume la direction. Vlachos est un conservateur radical, qui prend à la lettre son rôle au sein de l'*Association Nationale de Musique* (Εθνικός Μουσικός Σύλλογος), dont l'objet se résume à « la collecte et la diffusion par écrit des chants nationaux et démotiques et l'étude, sur la base de ces chants, de la musique nationale, dans le but de créer de la musique hellénique authentique ». Sakellaridis défend autant que son directeur la modalité de la musique ecclésiastique, mais il accepte toutefois son traitement hors de la liturgie, dans le cadre de la création musicale savante. En considérant de plus près les deux fronts, conservateur et moderniste, on se rend vite compte qu'en réalité, l'espace entre les deux n'est pas aussi grand qu'il paraît initialement ; la controverse dérive finalement de rivalités personnelles plutôt que de positions immuables » (Kokkonis, 2006).

nisme dur à tempérament égal, considéré, par les conservateurs[30], comme une mutilation[31] et, par les modernistes, comme un perfectionnement sélectif, analogue à la disparition des intervalles de secondes augmentées et moyennes du *corpus* slave et ouvrant la voie royale du traitement polyphonique. Aussi la pratique « sakellaridisienne » est-elle encore largement répandue en Grèce[32], dans les paroisses modestes et rurales que la mouvance avant-gardiste de l'interprétation musicologiquement informée n'a pas encore converties au mouvement « revival », celui-là même qu'on a constaté à partir des années soixante dans le champ de la musique traditionnelle profane.

Mais ce n'est pas tout : *YouTube* nous offre généreusement quatre nouvelles interprétations et créations de ce *Φῶς ἱλαρόν* harmonisé, dont celle de Nikos Amorgianos (url 8, CD-2), parfaitement identique à la version slavo-grecque. De fait, elle ne contient que des enchaînements canoniques I-IV-V-IV-I, etc. et s'achève sur une cadence plagale IV-I, avec quelques dissonances de seconde en notes de passage entre la voix centrale et la basse, tournures mélodiques et distributions harmoniques classiques dans les modes slaves, tel ce *Tropaire de l'Ensevelissement* en mode dit *bulgare*, chanté le Vendredi Saint, dont l'intonation et la cadence sont identiques à celles du *Φῶς ἱλαρόν* harmonisé (fig. 22).

[30] « L'isolement imposé par la domination turque a tenu la Grèce à l'écart des échanges culturels, ce qui l'a rendue plus farouchement attachée à ses traditions propres. Après l'indépendance même, la polyphonie ne rencontra jusqu'aujourd'hui encore qu'une audience limitée. A cette hostilité instinctive, s'ajoutent d'excellentes raisons d'ordre musical : les échelles et les modalités byzantines s'opposent par leurs structures mêmes au traitement harmonique scolaire. Sans parler des échelles chromatiques nuancées, le diatonique lui-même est sensiblement différent de la gamme tempérée européenne. L'harmonisation du répertoire impose donc dès l'abord une double mutilation : la stylisation des mélodies et l'ajustement harmonique. On comprend dès lors la ténacité du refus des musiciens traditionalistes. […] Le seul élément harmonique, ou préharmonique, que l'on reconnaisse comme traditionnel est l'*ison* : tenue de la note fondamentale du mode à voix musée ou chantée. On le fait souvent tenir par des enfants. Il est assez peu en vogue en Grèce même, mais certains chantres l'estiment obligatoire en principe. D'un effet assez joli lorsqu'il est discret, il est aussi d'un grand secours pour le maintien du ton. Le Père Lorenzo Tardo, de Grottaferrata, croit que l'on a connu dans le passé deux *ison* simultanés qui formeraient ainsi pédales à la quinte, soutien harmonique déjà très puissant, autour desquels évolue la mélodie » (Foret, 1957, p. 343).

[31] « L'Église grecque n'acceptait pas l'usage d'instruments dans le service divin. Les orgues, si nombreuses dans le palais impérial de Constantinople, étaient bannies des églises. On considérait le jeu des instruments comme profane, et on trouvait que seule la voix humaine était capable et digne de chanter la gloire du Seigneur. Mais comme il était difficile d'exécuter des chants sans instrument qui soutînt la voix, les Byzantins introduisirent l'emploi de l'ison, ou bourdon vocal, qui remplaçait la pédale de l'orgue. Il consistait à tenir pendant tout le cours de la mélodie la tonique ou la dominante de la tonalité. L'ison était exécuté soit par le chœur, qui répétait doucement à voix presque égale les vers que le soliste (le Protopsalte) chantait mélodieusement, soit, dans les petites églises, par une seule voix qui remplaçait le chœur. Là où il y avait deux chœurs, l'un tenait l'ison quand l'autre chantait et réciproquement. L'ison simple était tenu sur la tonique, l'ison double sur la tonique et la dominante. Pourtant, dans le passé comme de nos jours, les goûts changeaient, des influences extérieures ébranlaient parfois les systèmes considérés comme immuables, et des réformateurs apparaissaient. En général, les Byzantins attribuaient les réformes aux Saints jouissant d'un grand prestige. Aussi l'Église orthodoxe n'abandonnait pas facilement un procédé lié au nom de l'un d'eux pour un nouveau. Elle s'efforçait au contraire de concilier l'ancienne pratique avec la nouvelle et n'y renonçait que lorsqu'elle y était absolument obligée. Ces réformes n'annulant pas le précédent état de choses, mais accumulant au contraire des pratiques et des principes tombés en désuétude, furent une des causes de la confusion qui régna dans le système musical byzantin » (Palikarova-Verdeil, 1953, p. 94).

[32] « Ce type d'accompagnement est, dans la plupart des cas, non-écrit, et improvisé ; personne en Grèce n'utilise de partitions pour de telles pièces ; l'absence de la bémol n'est pas une modification délibérée ou prérequise, mais le résultat naturel d'une manière occidentalisée de chanter » (Makris, Ionian University, Corfu, correspondance privée, 2012).

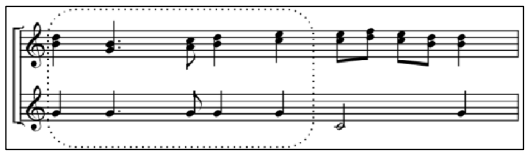


Figure 22 : *Le Noble Joseph (Kyriale Orthodoxe,* 1980)

D'un point de vue mélodique, l'intonation (1) se transpose en conservant la distribution intervallique (2) ou la distribution correspondante à hauteur de tierce (3) (fig. 23). De même, la formule-type (1) se transforme en (2) ou en (3) ou en d'autres aspects incluant/excluant l'intervalle « andalou » (fig. 24).

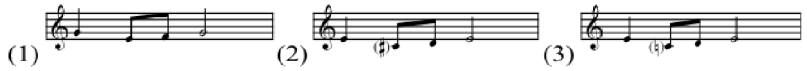


Figure 23 : Transformation de la formule d'intonation

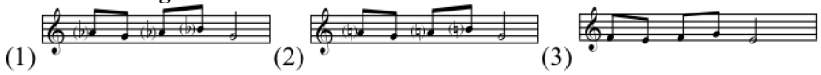


Figure 24 : Transformation de la formule-type

D'un point de vue polyphonique, l'*ison Δι (sol)* (fig. 25) est remplacé par *Νη (do)* (fig. 26), ouvrant la voie au traitement harmonique à trois voix (fig. 27).

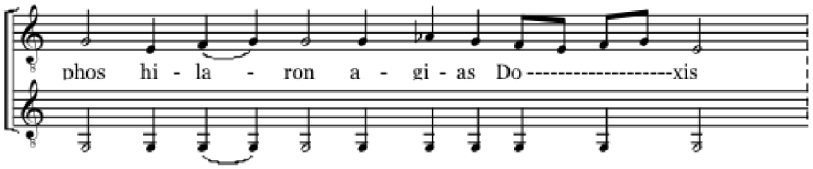


Figure 25 : *Ison Δι (sol)*

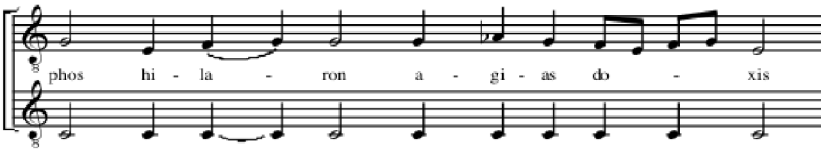


Figure 26 : *Ison Νη (do)*

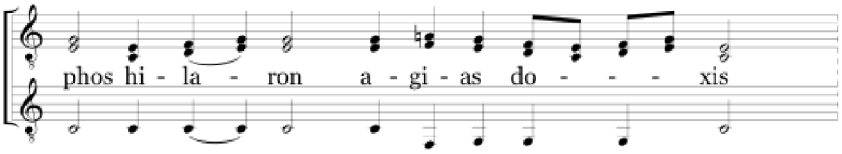


Figure 27 : Harmonie à trois voix

La réalisation sur disque de Nikos Amorgianos brille par sa richesse acoustique, grâce à des re-recordings généreux : les voix s'y empilent avec une parfaite homophonie par les effets de phases de la voix enregistrée avec elle-même en unissons, octaves, quintes et tierces, le tout enveloppé d'une épaisse brume de réverbération, des *ison* émis par une « boîte-à-*ison* » dont sont très friands les nouveaux interprètes hellénophones, un peu moins byzantins mais beaucoup plus grecs (!) : le chant d'église ne saurait pour eux se déployer sans le soutien majestueux, inson-

dable, cosmique, de l'espace ecclésial, que ce soit celui, réel, du majestueux vaisseau de la cathédrale San-Marco de Venise[33], des voûtes cisterciennes de l'abbaye de Sylvanès ou des arches romanes de Saint-Hilaire de Poitiers, remplacées par la réverbération versatile d'une machine numérique.

Mais d'autres surprises nous attendent avant de revenir au *nucléus* hiérosolymitain, et dans des directions diverses, montrant la grande plasticité de l'hymne vénérable, et surtout sa capacité à survivre encore après maintes manipulations, preuve s'il est besoin de sa dimension œcuménique, support aux mille facettes des expressions de la foi en mille langues, mille manières et mille styles. Et c'est sans aucun doute parce que *Φως Ιλαρον* est issu des profondeurs de l'histoire du christianisme et des profondeurs anthropologiques de « la peur archaïque de la nuit, etc. », qu'il est encore capable, après 2000 ans d'âge, de susciter l'inspiration des compositeurs et provoquer de l'émotion chez les usagers de l'internet, les mélomanes, les croyants... Ainsi, la version sur *YouTube* du chœur byzantin *Panagia Faneromeni*[34] est-elle remarquable par son usage de la polyphonie à intervalles « incertains », non à cause d'une ambigüité concernant l'échelle, mais de la sur-expression de l'effet de vibrato très lent et très large, rehaussé de plus par le fait que le chœur semble être fabriqué à partir de re-recordings de la même voix (comme la réalisation de Nikos Amorgianos), ce qui donne un résultat limite, au risque de discréditer le projet de « modernisation » du répertoire byzantin pour un résultat bien... paradoxal.

Ainsi, toujours sur Y*ouTube,* le *Phaeacian Ensemble* de Corfou nous offre-t-il une création originale de Stelio Scordilis en contrepoint intégral, entrées fuguées, chromatismes et modulations, tout en conservant les phrases mélodiques de la version monodique de Sakellaridis (url 10). Bien entendu, le diatonisme strict est de rigueur pour une telle réalisation polyphonique et contrapuntique.

Peu d'informations accompagnent une autre version corfiote (url 11) de *Φως Ιλαρον*. Le nom de Constantinos Sourvinos (1936-2007) qui est mentionné dans le commentaire de la page de *YouTube* est référencé sur le blog <kerkiraiki psaltiki> comme celui d'un archiprêtre originaire de Kynopiastes, Corfou, « expert du chant corfiote », qui aurait tenté de préserver la tradition corfiote alors que « au milieu du XX^{e} s. fut peu à peu remplacée par la musique byzantine, principalement Sakellaridis [*sic*] »[35]. L'œuvre est une composition harmonisée sur une échelle diatonique dure, en parenté stylistique avec la tradition slave romantique dans la conduite de la polyphonie avec mouvements inverses plutôt que les tierces parallèles typiques du style grec aussi bien dans les églises que dans les chansons de Mikis Theodorakis. Mais les ports de voix de cette version corfiote se situent dans la même esthétique que le chant polyphonique corse, aux tierces pures, et d'un effet puissant même dans les cadences harmoniques de base. Et que penser des défenseurs du style corfiote qui déplorent l'influence du style *byzantin* Sakellaridis, alors que les défenseurs du style byzantin déploreront bientôt l'influence du style *russe* Sakellaridis ?

[33] « La musique souvent me prend comme une mer ! / Vers ma pâle étoile, / Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther, / Je mets à la voile » (Baudelaire, 1857).

[34] url 9: The Byzantine Choir [Panagia Faneromeni] was established at the year 1938 by the musician,professor of music, composer, excellent pupil of the late John Sakellarides and first singer, the late Sozos Tompolis of Nicosia, Cyprus.

[35] W 2, trad. De l'auteur.

Nous achevons ici le très riche catalogue des versions gréco-byzantines de *Φως Ιλαρον* avec une version dont probablement seuls des mélomanes hellénophones (et orthodoxes pratiquants) pourront goûter l'authentique *grécité orthodoxe* : cette version de Giorgos Koros (CD-1, plage 2) est jouée par un violon solo accompagné d'un ensemble instrumental folklorique (guitare, *bouzouki, 'ūd, qānūn,* discrètement soutenus par un synthétiseur). Mais l'hymne ? Mais le texte ? Disparu, évaporé ! Seuls les auditeurs qui connaissent *Φως Ιλαρον* par cœur peuvent goûter le raffinement avec lequel le violoniste prend la place du chanteur et « interprète » le texte sans le chanter ! La boucle enfin bouclée, l'*hymne d'église byzantine* se transforme en *chanson populaire grecque* par la vertu conjuguée des aménagements sakellaridisiens, les harmonies tonales, le diatonisme dur, les tierces parallèles, l'instrumentation folklorique-et-numérique, le phrasé du soliste qui joue comme on chante, et qui, plutôt qu'une écoute passive, invite l'auditeur à reprendre avec le violon (en anglais : *"sing along"),* ou à voix musée, les paroles de cette hymne qu'il connaît par cœur pour les avoir entendues et chantées depuis l'enfance, une invitation au partage et à la célébration, loin des disputations musicologiques et des querelles byzantines, un objet musical qui malgré son titre est classé « folklore » dans les catalogues et non « musique sacrée », témoin emblématique d'un *folklore* enraciné dans sa *tradition savante* et élevé à sa transfiguration.

6. Levant

Deux versions de *Φῶς ἱλαρόν* sont bien connues dans les paroisses du Levant qui dépendent du Patriarcat *rūm* orthodoxe d'Antioche (Syrie, Liban, Iraq) et de celui de Jérusalem (Palestine, Jordanie), avec leurs diasporas respectives.

La première version (fig. 28) est celle que Dimitri al-Murr (1880-1969) a établie et notée en deuxième mode authente sous l'incipit *« Yā nūran bahiyyan »*, dans son recueil posthume (1970, p. 11-12) de chants de la Résurrection en langue arabe, et qui consiste en une adaptation libre de la version mélismatique ancienne grecque. Cette version est interprétée sans *ison* par les chantres de la chapelle de la Sainte-Croix de Brooklyn (url 13).

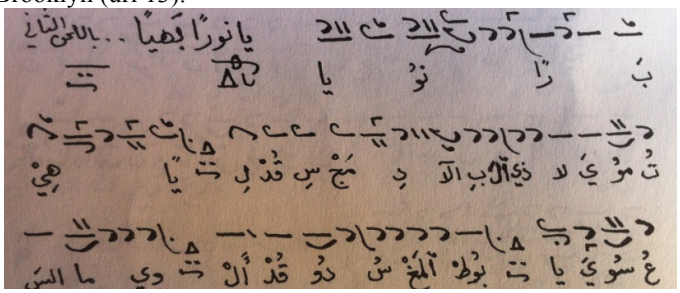


Figure 28 : Version en arabe de *Φῶς ἱλαρόν* établie par Dimitri al-Murr (1970)

La deuxième version (fig. 29), également en deuxième mode authente —mais celui-ci comportant ici des altérations descendante du degré *Βου (mi*^{d} devenant *mi*^{b}*)* et ascendante du degré *Γα (fa* devenant *fa*$^{d\#}$*)*, en vertu de l'attraction exercée sur celui-ci par la corde-mère *Δι (sol)*—, correspond à un document manuscrit ano-

nyme que le chantre libanais Père Jihad Abou Mrad[36] suppose —d'après les affirmations du chantre qui lui a transmis la feuille manuscrite— être « une ancienne version beyrouthine ». Celle-ci est enregistrée notamment par deux grands chantres libanais présent disparus : Dimitri Kutia (CD-17) et le métropolite Elias Kurban (url 12).

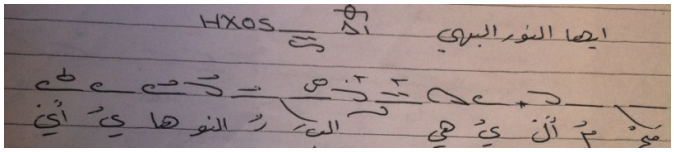


Figure 29 : Version manuscrite anonyme en arabe de *Φῶς ἱλαρόν*

La transcription sur portée (fig. 30) de cette mouture, ainsi que son analyse sémiotique nucléaire, met cependant en exergue sa très forte parenté avec celle réalisée vers 1899 par Dom Jean Parisot (fig. 5) —avec la tierce *mi-sol* majeure et surtout la réitération de la formule-type *la-sol-la-si-sol* et de l'accentuation de *fa* se résolvant sur sol, constituant une alternance significative entre les noyaux-*phtores* ♂ discordant et concordant ♂ avec la finale Δι— ce qui favorise l'hypothèse que cette version serait précisément celle que ce moine solesmien aurait recueillie en Terre Sainte à la fin du XIX[e] siècle.

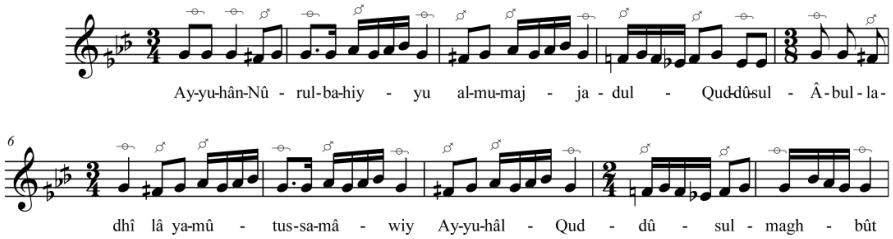


Figure 30 : Début de la transcription sur portée (avec codage nucléaire modal) de la version manuscrite arabe, réalisée par Nidaa Abou Mrad

7. Par-delà les Marches Lointaines

En somme, c'est l'abandon de l'échelle chromatique *molle* du deuxième mode au profit de l'échelle diatonique dure, accompagnant le remplacement de l'alternance des noyaux-*phtores* monodiques modaux par celle de triades verticales tonales, qui constitue le préalable de l'harmonisation des mélodies appartenant à ce mode, représentant ainsi une charnière symbolique, un *Bosphore musical* où viennent s'articuler, se confronter, se contempler, les musiques d'Orient ≠ d'Occident, modale ≠ tonale, monodique ≠ polyphonique, chromatique *molle* ≠ diatonique *dure*, religieuse ≠ profane, d'hier ≠ d'aujourd'hui, qu'on s'en réjouisse comme d'une acculturation féconde ou qu'on s'en désespère comme d'une extravagance musico-théologique. Monde nouveau ? Monde ancien ? Slave, Byzantin, Levantin ? Tout ceci n'aura-t-il donc tenu qu'à un bécarre ?

En Grèce aujourd'hui, la musicologie et la pratique musicale paroissiale sont en passe de franchir une nouvelle étape dans l'ordre des valeurs attachées à la Tradi-

[36] Propos recueillis par Nidaa Abou Mrad le 22/04/2012.

tion et à la Modernité. Le chant polyphonique, établi à partir des « manipulations génétiques » de Sakellaridis, comble de la modernité au début du XX^e^ s., est devenu ringard. Les grands interprètes musicologiquement informés tels que Lycourgos Angelopoulos ou Theodoros Vassilikos ont su redonner à leurs contemporains le goût de la musique ancienne, la seule authentiquement byzantine, grecque et orthodoxe, pendant que certains restaient attachés au style polyphonique : « Ici à Athènes, pour la plupart des chantres grecs dans les églises orthodoxes, Sakellaridis n'a pas d'authenticité et n'est pas un compositeur "byzantin traditionnel" parce qu'il utilisait trois ou quatre voix dans ses compositions, tu sais ! Tous les dimanches à l'église Agios Panteleimonas Axarnon la chorale chante en *triphonie*. Je pense que la musique byzantine est mieux adaptée et meilleure pour une seule voix... c'est mon opinion ! Mais il y a quelques chorales à Athènes qui chantent comme l'Église russe, comme dans les livres de Sakellaridis »[37].

N'est-il pas remarquable de constater que sous la plume de mon correspondant (résidant à Athènes, originaire de Grèce orientale), le chant polyphonique est désigné au fond comme *slave*, alors que le même chant est désigné *grec* dans les recueils slaves ? C'est ici le principe même de la polyphonie qui est en jeu, et non un style polyphonique particulier, car dans le cas qui nous occupe, en y écoutant de plus près, on constate que la *triphonie sakellaridisienne* est nettement plus ukrainienne, ou bulgare, que russe, car la musique « russe » au nord de l'Europe est soit monodique-et-médiévale, héritée de Byzance, soit polyphonique-et-romantique, héritée de Rome (à échelles diatoniques *dures),* tandis que cette *triphonie* se caractérise par deux voix en tierces parallèles et un ersatz d'*ison* plus ou moins mobile, autrement dit une « polyphonie pratique » dont les partitions sont rédigées afin de fixer des polyphonies homosyllabiques spontanées, longuement éprouvées par un usage répété, et non une polyphonie savante tirée du livre, apprise avec les yeux et non avec les oreilles. Les liens historiques, culturels et religieux qui attachent l'orthodoxie « du sud » à l'orthodoxie « du nord » (en en déclinant toutes les étapes géographiques, ukrainiennes, bulgares, roumaines, macédoniennes et autres) sont tels que c'est dans cette perspective *verticale* Sud-Nord, de Byzance à Saint-Pétersbourg, que se conçoivent les emprunts, les influences, les choix de cette bipolarité, plutôt qu'un lien *horizontal* Est-Ouest de Byzance à Rome.

Ce que Byzance, et plus précisément la Byzance originaire partage avec le Levant, c'est d'abord et avant tout la modalité à échelles diatoniques *molles* ou *zalzaliennes* et chromatiques *molles*. L'intervalle *andalou* est un tabou musical occidental, on le sait, et ne se rencontre guère dans un environnement scalaire *dur* qu'en Roumanie (pays « romain » s'il en fût, mais où l'on dit *da* pour « oui » et *ceai* « tchaï» pour « thé »). Mais il ne constitue pas à lui seul l'*Empreinte Musicale Orientale,* nécessaire et suffisante, car celle-ci combine échelles, noyaux et formules modaux, rythmes, vocalité, styles de composition et d'improvisation[38] pour

[37] Giorgos Drachtides, correspondance, sept. 2011, trad. de l'auteur.

[38] Giorgos K. Michalakis a pu enregistrer pour les besoins de nos recherches communes plusieurs versions de *Fôs Ilaròn* à partir d'une unique mélodie pour illustrer cette approche improvisative : « version archaïque simple, version archaïque avec quelques développements occidentalisés, version avec *papillonnements* ».

réaliser une isotopie sémantique[39] musicale garante d'authenticité... Les spécificités culturelles des uns et des autres groupes (nationales, linguistiques, religieuses) ne se différencient pas ensemble et frontalement mais selon des pertinences propres à chaque groupe et sous-groupe. La plupart des catégories convoquées au début de cet itinéraire sont *a priori* dualistes, mais « pas en même temps », pour ainsi dire, et permettent des chevauchements et appartenances multiples *polysémiques* sur plusieurs plans d'échanges. Un tel champ de recherche et d'activité musicales ne peut donc pas être strictement dualiste, en Méditerranée comme ailleurs.[40] Par ailleurs, il paraît utile d'insister sur l'importance des *principes de catégorie, bi-polarité* et *multiplicité* qui structurent les systèmes musico-liturgiques et dans lesquels s'inscrit *Φῶς ἱλαρόν,* puisque c'est un phénomène commun à l'ensemble des théories et pratiques de la musique, et du chant (religieux) en particulier, ne serait-ce que ce que nous en montrent les multiples variétés d'*octoéchoï*, classements, ordres, lexiques, compilations, *octoèques, ménées,* recueils, livres et rouleaux, dans les synagogues, les églises, les mosquées, du Premier Cercle aux Marches Lointaines. Mais qu'en est-il et qu'en sera-t-il de *la lumière rougeoyante d'un soleil couchant bimillénaire... par-delà les Marches Lointaines ?* Les grandes obédiences chrétiennes de notre époque semblent se situer davantage au Brésil qu'en Égypte et les nouvelles Églises évangéliques cariocas prendre le pas sur les ancestrales Églises coptes alexandrines... Il pourra alors paraître réjouissant d'entendre à nouveau la chanson de l'*Orfeu Negro*[41] « Matin, fais lever le soleil... », sur fond de samba de carnaval, répondre en écho à *Φῶς ἱλαρόν*, d'un Levant à un Couchant planétaires, où les dieux antiques revisités se dévoilent tour à tour aux couleurs du crépuscule ou aux couleurs de l'aurore.

[39] « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91). Voir les travaux de Jean-Pierre Bartoli (2000) et de Nidaa Abou Mrad (2010a, 2010b et 2011) inscrivant cette notion dans l'analyse sémiotique musicologique.

[40] Qu'il me soit permis de relater ici une expérience personnelle, vécue il y a quelques années comme une sorte d'épiphanie sonore : en visite au siège du Patriarcat de Constantinople situé dans le minuscule quartier du *Fener* ou *Phanar,* le quartier des chrétiens hellénophones d'Istamboul, j'assistais, après un long et riche entretien avec le Père Athinagoras, bibliothécaire du Patriarcat, à un office de Vêpres ordinaire, servi par deux moines acolytes porte-encensoirs, dans la splendeur, la sérénité, la solennité du saint lieu, et la douceur de la lumière vespérale de la Corne d'Or... Or, le temps de la prière musulmane du soir étant advenu, et, on le sait, les très nombreuses mosquées de la ville étant toutes équipées de haut-parleurs surpuissants, des flots d'appels à la prière commencèrent à se déverser sur « la splendeur, la sérénité etc. », tandis que les porte-encensoirs, imperturbables, encensaient. Pris d'une « terreur sacrée » ainsi que celle qui m'avait envahi à Saint-Jacques-de-Compostelle en découvrant avec stupeur le *Botafumeiro* (W4) et son rituel magico-sanitaire, je fus vite rassuré par ce que j'entendais : les deux chants simultanés étaient chantés sur le mode de Ré (diatonique *mou* ou *zalzalien*), dans un style vocal similaire, et produisaient un collage involontaire et aléatoire, mais plutôt harmonieux, et riche d'enseignements : d'une part, les acolytes ne semblaient pas le moins du monde troublés par cette irruption sonore dans leur office, alors que dans ma propre écoute, cela fonctionnait comme un « coup de théâtre » ; d'autre part je découvrais *in situ* comment la répétitivité séculaire d'un tel voisinage musical avait pu entraîner un rapprochement des pratiques vocales grâce au fond commun modal, et qui renvoyait à une des questions majeures que se posent les historiens et théoriciens de la musique byzantine, à savoir la frontière qui sépare(rait) un art vocal proprement hellénique de ses influences ottomanes.

[41] *Manha de Carnava*l, d'A. C. Jobim et L. Bonfa, *in* Marcel Camus, 1959, *Orfeu Negro,* Palme d'Or du Festival de Cannes, url 14.

Bibliographie

ABBAYE DE SOLESMES, 1924, Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnus horis, rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis : Sabbato Sancto / Ad Completorium / Ad Nunc dimittis, Antiphona.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. III, Musiques et cultures,* sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010a, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010b, « Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM,* n° 5, Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 109-116.

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM,* n° 5, Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 53-74.

AMORGIANOS, Nikos, 1998, *Music through centuries, by the approval of the Patriarchate of Alexandria and Holy Synod of Church of Hellas,* Athens, Piraeus.

AMORGIANOS, Nikos, 1999, *Melodious Exercises of Byzantine Church Music,* Athens, Piraeus.

ANONYME, 1980, Kyriale Orthodoxe.

ANONYME, 1999, Georgian Book of Hymns, n°41-42 Tbilissi.

BARTOLI, Jean-Pierre, 2000, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, ESKA, p. 61-72.

BAUDELAIRE, Charles, 1975, *Les Fleurs du Mal. Spleen et Idéal*, Gallimard, Paris.

BOUGAULT-DUCOUDRAY, L.-A. 1877, *Études sur la musique ecclésiastique grecque,* Paris, Hachette.

CARRAGAN, William, 1997, *Analytical Handbook of Slavonic Chant,* Albany, The Saint Venantius Press.

CHAILLEY, Jacques, 1960, *L'imbroglio des modes,* Paris, Leduc.

DAVID, Lucien, 1923, « L'hymne antique du soir », Revue du chant grégorien, n° 5, abbaye de Conques, Belgique.

DREWERMANN, Eugen, 1993, *Fonctionnaires de Dieu,* Paris, Albin Michel.

DREWERMANN, Eugen, 2000, *Psychanalyse et exégèse, I. II.,* Paris, Seuil.

FERRETTI, Paolo, 1938, *L'esthétique grégorienne,* Paris, Desclée.

FORET, Raymond, 1957, « Les Églises d'Orient et la musique moderne (pastorale et musicologie) », Actes du *III° Congrès international de musique sacrée,* Paris, Éditions du Congrès.

GAISSER, (Dom) Ugo, 1899, « I canti ecclesiastici italo-greci », *Rassegna Gregoriana,* Anno IV, n°9-10, Roma,

GAISSER, (Dom) Ugo, 1905, *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche,* Roma, 1-9 aprile 1903, p. 107-123.

GAISSER, Dom Ugo, 1905, « I canti ecclesiastici italo-greci », *Rassegna Gregoriana,* Anno IV, n°9-10, Roma.

GASTOUÉ, Amédée, 1899, « Le chromatisme byzantin et le chant grégorien », *La Tribune de Saint-Gervais,* 5ème Année, n° 1, Paris, p. 6-12.

GASTOUÉ, Amédée, 1899, « Le chromatisme byzantin et le chant grégorien », *La Tribune de Saint-Gervais,* Paris.

GAYTE, Francis, 2001, *L'Hymne Fôs Ilaròn, origines & métamorphoses,* mémoire de DEA (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

GAYTE, Francis, 2010, « L'hymne Agni Parthene », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM n° 4,* Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 83-110.

GAYTE, Francis, 2010, Antienne de Αγνή Παρθένε, « L'hymne Agni Parthene », Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen RTMMAM n° 4, Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 83-110..

GEOFFRAY, César, 1953, Les Petites heures de la route, Paris, Seuil

GIANNELOS, Dimitri, 1996, *La musique byzantine,* Paris, l'Harmattan.

GOUZES, André, 1995, Lucernaire Pascal, Liturgie de Pâques et du Temps Pascal, vol I M350, vol II N001 et N720, Sylvanès (France).

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.

GUILLAUME, Denis, 1972, « Hymne du soir » en 4 versions, Vêpres et matines, Mélodies slaves et grecques, textes français, Chevetogne (Belgique), p. 44-45.

KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.

KOKKONIS, Georges, 2006, « Composer l'identité nationale : la musique grecque au miroir de la littérature musicologique », *Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen*, Études balkaniques 13, EHESS, École française d'Athènes, p. 59-104.

KORAKIDOU, Alexandrou, 1979, *Αρχαιοι ιμνοι : 1. Η Επιλυχνιοσ Ευχαπιστια "Φωσ ιλαρον αγιασ δοξισ...",* Αθινα.

KOVALEVSKY, Maxime, 1974, *La Sainte Messe selon saint Germain de Paris, Ordinaire de la liturgie dominicale (dimanches et fêtes),* Paris, Éditions Orthodoxes.

KOVALEVSKY, Maxime, 1974, La Sainte Messe selon saint Germain de Paris, Ordinaire de la liturgie dominicale Editions Orthodoxes, Paris (cette partition est citée pour référence, mais ne figure pas dans l'article).

KOVALEVSKY, Maxime, 1984, *Chants et prières de la vie chrétienne*, Paris, Atelier Saint-Gregoire et Saint-Roman.

KOVALEVSKY, Maxime, 1984, *Chants et prières de la vie chrétienne*, Paris, Atelier Saint-Grégoire et Saint-Roman.

KOVALEVSKY, Maxime, 1984, *Retrouver la source oubliée*, Paris, Présence Orthodoxe.

LIGUGÉ, abbaye de, « O Lux Beata Trinitas - été/hiver », XXXXX, France.

LUNGU, N. I., etc., 1974, « Luminà Lina 1 veche », Vecernierul, Bucarest, Editura Institutului Biblic.

MADYTOS, Chrysantos (de), 1832, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste.
MARTIMORT, Aimé Georges, 1994, « La liturgie et le temps », *L'Église en prière,* vol. IV, Paris, Desclée, p. 48-49.
MOROSANU, Filotei, in Lungu, N. I., etc., 1974, « Luminà Lina 2 noua » , Vecernierul, Editura Institutului Biblic, Bucarest.
MURR, Dimitri al-, 1970, *Al-qiyāmiyyāt* [chants de la Résurrection], éd. Fouad Mitri al-Murr, Liban.
PALIKAROVA-VERDEIL, Raïna, 1953, *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes,* Copenhague, MMB (Monumenta Musicae Byzantinae).
PETRESCO, I. D., 1963, *Études de Paléographie Musicale Byzantine I-II*, Bucarest, Editura Muzicala.
REBOURS, J. B., 1906 *Traité de psaltique, Théorie & pratique du chant dans l'Église Grecque,* Picard, Paris.
REBOURS, J. B., 1906, Traité de psaltique, Théorie & pratique du chant dans l'Église Grecque, Paris, Picard.
SMOTHERS, Edgar, 1929, "Fos ilaron", « Notes et Mélanges », *Recherches de Science Religieuse*, Paris.
SWAN, Alfred, Préface à LINIEVA, Eugenia, 1958, *Folk-Songs of the Ukraine*, Monticello College Press, Godfrey.
WRIGHT, Owen, 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300,* London, Oxford University Press.
ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΟΝ, 1994, *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ,* Τομοσ Προτοσ, ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ - ΑΠΟΔΕΙΠΝΟΝ, Αθιναι.
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ, ΙΟΑΝΝΟΥ Θ., 1909, *ΟΚΤΟΗΧΟΣ,* Τομοσ Α, Αναστασιματαριον, Αθιναι.

URL (YouTube)

1. http://www.youtube.com/watch?v=YS4A9v167-8 : Charles Wood.
2. http://www.youtube.com/watch?v=ta4UwX_HXdI: John Stainer.
3. http://www.youtube.com/watch?v=ueUN_hJMKCg: Crowder David.
4. http://www.youtube.com/watch?v=DpJKHtWd3r8 : Maîtrise de Notre-Dame de Paris, 2008.
5. http://www.youtube.com/watch?v=Fk_o0-ggTeY : chorale Plouaret aux Chants, Bretagne, France, 2009.
6. http://www.youtube.com/watch?v=-fjSUv7rovo&feature=fvsr : the Choir of St. Elisabeth Monastery of Minsk, Belarus.
7. http://www.youtube.com/watch?v=aM8L9qASKb4 : dir. by Nicolae Gheorgita, 4th International Conference on Orthodox Church Music, 2011 Ilomantsi, Finland.
8. http://www.youtube.com/watch?v=V6nqrq7YWF0 :Nikos Amorgianos, Athens, Greece.
9. http://www.youtube.com/watch?v=Cg_XbRB_xW8 : The Panagia Faneromeni Choir, dir. Sozos Tompolis. Nicosia, Cyprus.
10. http://www.youtube.com/watch?v=e27kh-WDiKI : Stelio Scordilis, The Phaeacian Ensemble, Corfu, Greece.
11. http://www.youtube.com/watch?v=auDIpX0gGNs : Konstantinos Souvrinos, Corfu, Greece.

12. http://www.youtube.com/watch?v=ifZmG01v0YU : Archbishop Elias Kurban, St George Church, El Mina, Lebanon.
13. http://www.youtube.com/watch?v=ysH2FCIZZNo **:** Rassem El-Massih, Michael Razzouk, Holy Cross Chapel, Brookline, MA, USA.
14. http://www.youtube.com/watch?v=SVQ_9CuaDTc **:** *Orfeu Negro*

Sites électroniques

W 1 : http://etudesbalkaniques.revues.org/index258.html **:** *Études Balkaniques*
W 2 : http://kerkiraikipsaltiki.blogspot.com **:** Corfu, Greece
W 3 : http://www.monasterechevetogne.com : Chevetogne, Belgique
W 4 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Botafumeiro

CD Audio

CD-1 : KOROS, Giorgos, 1999, *Byzantine Hymns,* FM Records 843.
CD-2 : *Φῶς ἱλαρόν, Byzantinoi ekliziaztikoi ymnoi,* 1998, Nikos Amorgianos, Athènes, *ProAsis* PR1012-2.
CD-3 : *Polyphonies Corses,* Compilation, Ricordu B001D94LPC.
CD-4 : *Mysteries of Byzantine Chant*, dir. Mihail Diaconescu*,* Philips 454057-2PH.
CD-5 : *O Joyful Light, Chants from Valaam Selected Hymns from the Services and Triodia and Hymns of the All-Night Vigil,* Choir of the Brotherhood of Valaam Monastery, Conciliar Records 000068.
CD-6 : *Ta Lumière, O Dieu, se lève, Chants pour l'Année Liturgique* par les moines de l'abbaye de Ligugé et l'Ensemble Vocal Absalon, 1995, D2458, Paris, Studio SM.
CD-7 : *Exultate Jerusalem !* Vezelay, Fraternités monastiques de Jérusalem, DBA 01-2000.
CD-8 : *Chœur Kovalevsky, Retrouver la Source oubliée,* 1995*,* Chœur Kovalevsky, direction Francis Gayte, Tours, Goeland Productions, G 0395 C.
CD-9 : *O Joyful Light, Chants from Valaam Selected Hymns from the Services and Triodia and Hymns of the All-Night Vigil,* Choir of the Brotherhood of Valaam Monastery, Conciliar Records 000068.
CD-10 : *Chant octotonal à la Vierge,* Ensemble Théodore Vassilikos, dir. Théodore Vassilikos*,* Ocora Radio-France, C 558682 HM 83.
CD-11 : *The Fall of the Great City, Lamentations on the Fall of Constantinople,* by the Early Music Workshop, vol. I, FM 797, dir. George Constantzos and Petros Tambouris.
CD-12 : *The Best of Byzantine Music,* vol. I (FM 704), II, etc., by the Athens Byzantine Orchestra.
CD-13 : *Enorgana, Instrumental Greek Music,* by Christodoulos Halaris, vol. I, Orata, MBI 17026 (30 vol.).
CD-14 : *The Hellenic Art of Music, 2500 Years of Hellenic Music History*, (72 CD), dir. Yannis Xanthoulis, Athens, FM Records.
CD-15 : *Inspirations from Mount Athos,* Christos Tsiamoulis, FM 617.
CD-16 : *Russian Medieval Chant, The Divine Liturgy of St John Chrysostom,* 1995, The Russian Patriarchate Choir, dir. Anatoly Grindenko, OPS 30-120, Opus 111.
CD-17 : *Concert de chant byzantin en France,* 1998, par le chœur Saint Jean Damascène - Université de Balamand (Liban), Deir-Al-Balamand-Koura-Tripoli P.O. Box 100 Lebanon.

Cassettes

K7-1 : *Hymnes byzantines, Esperinos - Vêpres à saint Georges,* Panteleimon Kartsonas*,* HX-830.
K7-2 : *Chants Liturgiques de l'Église d'Orient en langue française, Carême & Semaine Sainte,* Communauté de la Théophanie, Lagrasse Studio SM 30 1139 (ca.1980).

Résumés (Abstracts)

Jean During, ***Du sillon du disque aux replis de la mémoire : Le cas de l'Asie intérieure***

L'apparition et le développement des enregistrements de musique orientale il y a plus d'un siècle doivent s'appréhender comme un moment d'une longue entreprise de fixation des mélodies et des rythmes remontant aux premières tentatives de transcription des Scolastiques. Le rouleau de cire opère sur le mode anecdotique, à l'instar d'un daguerréotype ou d'un instantané photographique, puis le 78 tours sur le mode de la reproduction d'un événement, comparable à un film précédé par un script, lequel, dans le cas de la musique est préalablement fixé dans la mémoire, et peut devenir un modèle aussi prescriptif que des notations. Enregistrements et notations sont à envisager dans leur relation dialectique et dans leur interférence avec la mémoire, à condition de préciser la nature de cette mémoire. Cet article s'appuie sur des cas tirés de l'histoire moderne des cultures d'Asie intérieure. Il esquisse une modélisation des différents modes de mémorisation qui s'étendent depuis ces expériences marquantes qui sont au cœur de la notion de Tradition/Transmission, jusqu'à la reproduction mécanique de modèles fixés par l'écriture, la gravure, l'empreinte magnétique ou numérique ; soit encore, de la mémoire subjective jusqu'à l'amnésie comme moteur de la créativité, de la mémorialisation jusqu'à la patrimonialisation comme processus de dévitalisation.

Abstract - ***From the 78 rpm groove to the recesses of memory***

The emergence and development of Eastern music recordings since over a century is approached here as a moment of a long process of fixing melodies and rhythms dating back to early attempts of transcription by the Scholastics. The wax cylinder were operating on the anecdotal mode, like a daguerreotype or a snapshot, then the 78 rpm on the mode of reproduction of an event, comparable to a film preceded by a script, which in the case of music is first fixed in memory, and can become a prescriptive model as efficient as notations. The recordings and notations should be considered in a dialectical relationship and in their interaction with the memory, provided that the nature of this memory would be clarified. This article is based on cases from the history of modern cultures of Inner Asia. It outlines the different modes of memorization that extend from deep experiences that are at the heart of the notion of tradition / transmission, to the mechanical reproduction crystallized by the notations, the disc recording, or the magnetic or digital data. That is to say, from subjective memory to amnesia as a condition for creativity, from patrimonialization to memorialization as a process of dévitalization.

Frédéric Billiet, ***Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements***

La collection de disques des moines de l'Abbaye de Solesmes est un témoignage précieux d'une tradition d'interprétation chantée et enregistrée dans un même lieu pendant presqu'un siècle. Frédéric Billiet a choisi d'examiner la production des disques de Solesmes en posant deux questions : (1) que révèle la discographie sur la tradition d'interprétation de Solesmes ? (2) quelle est l'influence de cette discographie sur les interprètes du XX^{e} siècle ? En effet,

l'écoute des disques, enregistrés sur une si longue durée par une même communauté, permet, d'une part, de discerner les caractéristiques de ce style d'interprétation de Solesmes qui s'est imposé au monde pendant le XX^e siècle, et d'autre part, de percevoir les différences avec les chants notés publiés par cette Abbaye. Sans le disque, la simple analyse des livres de Solesmes ne rendrait pas compte de la réalité du chant de Solesmes et de ses modes de transmission. L'influence de cette transmission sur les interprètes est ensuite étudiée en distinguant deux catégories : les pratiquants interprétant le chant comme une prière chantée et les interprètes d'un patrimoine musical. L'étude cherchera à dissiper la confusion au sujet du chant de Solesmes qui, par le disque, a été retenu comme un modèle musicologique alors qu'il devrait toujours être considéré comme un chant monastique dont la diffusion sert d'abord et avant tout la prière qu'il porte.

Abstract - *The Singing of Solesmes Monks: A Century of Recordings*

The record collection of the monks of Solesmes Abbey is a valuable testimony of an interpretative tradition sung and recorded in the same place for almost a century. Frédéric Billiet chose to examine the production records of Solesmes with two questions: (1) what reveals the discography on the interpretative tradition of Solesmes? (2) what is the influence of this discography on the performers of the twentieth century? Indeed, listening to the discs, recorded over such a long time by the same community, allows on the one hand, to discern the characteristics of this style of interpretation of Solesmes that imposed itself among the world during the twentieth century and secondly, to perceive the differences with the published songs recorded by the Abbey. Without the disk, a simple analysis of Solesmes books would not reflect the reality of the song of Solesmes and its modes of transmission. The influence of this transmission on the performers is then studied by distinguishing two categories: practicing singing the song as sung prayer and performers of a musical heritage. The study will seek to dispel confusion about the song of Solesmes, which by the disc, was selected as a musicological model when it should always be considered as a monastic chant whose distribution is first and foremost prayer it wears.

Ali Jihad Racy, *L'enregistrement sonore dans la vie des premiers immigrants arabo-américains*

Cet article explore l'histoire de l'enregistrement sonore commercial dans l'expérience arabo-américaine et son territoire culturel et artistique. L'accent est mis sur les disques 78 tours produits par les sociétés arabo-étatsuniennes, en grande partie entre la Première Guerre mondiale et le début des années 1950, et à des disques produits par la diaspora arabe au Brésil dans une perspective comparable. En plus de proposer une documentation historique du processus d'enregistrement des musiques arabes en Occident, l'article examine un échantillon représentatif des enregistrements et des textes attenants pour l'époque étudiée. Le contenu musical est analysé en termes de genres compositionnels, de techniques stylistiques, d'instrumentation, et de transformation musicale. De façon comparable, les textes chantés sont étudiés en termes de forme poétique, de thématique, et du renouvellement de celle-ci au fil du temps. Parmi les principales questions envisagées sont: a) la façon dont le contenu enregistré a servi de lien musical et culturel entre la diaspora et la patrie et b) comment l'industrie du disque locale reflète l'expérience vécue des immigrants, en médiatisant les voix et les préoccupations des immigrés et reflétant leur environnement ethnique et musical complexe. Cette recherche met en lumière le rôle de l'enregistrement sonore dans l'élaboration de la vie diasporique, ainsi que les voies qu'emprunte la créativité artistique dans sa contribution à la construction des identités individuelles et communautaires.

Abstract – *Sound Recording in the Life of Early Arab-American Immigrants*

This article explores the history and the cultural and artistic place of commercial sound recording in the Arab-American experience. The focus is on 78-rpm discs produced by Arab-American companies, largely between World War I and the early 1950s, and to some extent comparable discs from the Arab diaspora in Brazil. Besides documenting the historical precedents of recording Arab music in the West, the article examines a representative sample of record releases from the era under investigation. The musical content is analyzed in terms of compositional genres, stylistic techniques, instrumentation, and manifestations of musical change. Comparably, the lyrics are studied in terms of poetic form, subject matter, and how the thematic content has changed over time. Among the major issues are a) how the recorded content served as a musical and cultural link between the immigrant world and the homeland, and b) how the local record industry reflected the lived immigrant experience, thus mediating the immigrants' voices and concerns, as well as mirroring their complex ethnic and musical environment. The study sheds light on the role of sound recording in shaping diasporic life, as well as on the ways in which artistic creativity contributes to the construction of individual and community identities.

Nidaa Abou Mrad, *Unité sémiotique de la* qaṣīda *à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī*

Cet article propose une étude sémiotique de la modalité de la *qaṣīda muwaqqa'a 'alā al-waḥda,* importante forme vocale arabe apparue à la fin du XIX^e^ s. en Égypte, et pérennisée notamment grâce aux 78 tours enregistrés par le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911). Cette forme hybride fait alterner la cantillation improvisée (et métriquement mesurée binaire) des vers avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs*. Par-delà sa fonction d'interface (prélude/interlude instrumental/postlude), celui-ci constitue un modèle saillant pour la musicalisation d'une *qaṣīda*. Cette hypothèse assigne au mode d'articulation mélodique de ce *répons* et à son schème cadentiel le rôle de référentiel unitaire pour la distinction des traits pertinents des formules cantillatoires et de repère modal unifiant pour la significativité intrinsèque de l'énonciation musicale de la *qaṣīda*.

Abstract – *Semiotic Unity of Responsorial* Qaṣīda *in Yūsuf al-Manyalāwī Recordings*

This paper proposes a semiotic study of the modality of the *qaṣīda muwaqqa'a 'alā al-waḥda*, an important Arab vocal form which appeared in the late 19th c. in Egypt, and perpetuated thanks to the 78rpm recorded by Sheikh Yūsuf al-Manyalāwī (c. 1847-1911). This hybrid form alternates the verses' improvised cantillation (on a binary measure) with the polysemic (mystic vs. secular) *Response of the Censors*. Beyond its interface (prelude/instrumental interlude/postlude) function, this *response* is a model for the musicalization of a *qaṣīda*. This hypothesis assigns to the melodic articulation mode of the *response* —and particularly of its cadential scheme— the role of (1) unitary referential to identify the relevant features of the cantillation formulas and (2) unifying reference modal point for the intrinsic significance of this *qaṣīda* musical utterance.

Sasan Fatemi, *Le* mawrigi *de Boukhara : Une musique de fête d'origine iranienne en Asie centrale*

Traditionnellement à Boukhara la musique de fête des réunions masculines est une musique immigrée dont l'origine, comme son nom, *mawrigi*, l'indique, doit être cherchée dans le passé d'une ville millénaire, Merv, qui se trouve actuellement au sud du Turkménistan. Cette musique est interprétée par les musiciens masculins d'une minorité chiite de Boukhara

qui s'appelle *irâni* du fait qu'elle est considérée comme descendant des habitants de Merv, ville qui a été longtemps gouvernée par les Iraniens chiites à partir de l'époque safavide. Le *mawrigi* anime les fêtes des Boukhariotes depuis la fin du XIX^e^ siècle aux côtés d'une autre musique de fête, nommée actuellement *bokhârcha* par certains chercheurs, cette fois autochtone et consacrée aux réunions féminines et exécutées plutôt par les musiciennes juives. Le *mawrigi* depuis son succès auprès des Boukhariotes de souche s'est adapté au goût local et a changé petit à petit ses caractéristiques iraniennes surtout sur le plan modal et rythmique. Pourtant, même aujourd'hui on peut repérer certains éléments disparates et précaires de l'esthétique iranienne dans ce genre musical.

Abstract – *The* Mawrigi *of Boukhara : An Iranian-born Music of Festivities in Central Asia*

Traditionally in Bukhara the music of festivities for male gatherings is an immigrant music whose origin, as its name, *mawrigi*, indicates, must be searched in the past of an ancient city, Merv, which is situated now in the South of Turkmenistan. This music is performed by male musicians of a Shiite minority of Bukhara called *irâni* which is considered to be the descendant of the inhabitants of Merv, city which has long time been governed by Shia Iranians since the Safavid era. The *mawrigi* is performed at the festivities of the Boukhariotes since the end of the 19th century along with another musical genre, currently named *bokhârcha* by some researchers, which is devoted to female gatherings and is performed rather by Jewish female musicians. The *mawrigi* since his success at the Boukhariote society adapted itself to the local taste and has gradually changed its Iranian features mainly its modal and rhythmic characteristics. Yet, even today one can find some disparate and precarious Iranian aesthetic elements in this music.

Francis Gayte, *L'hymne* Φῶς ἱλαρόν [Fōs Ilarōn]

Quelle destinée extraordinaire que celle de *Φῶς ἱλαρόν* (*Fōs Ilarōn*, "Lumière Joyeuse") ! Le texte en aurait été composé vers la fin du II^e^ s. à Jérusalem, et aurait accompagné la création d'une célébration religieuse (Lucernaire) à l'origine de l'office de Vêpres ; la mélodie la plus ancienne conservée dans le corpus byzantin date du II^e^ s. ; un très grand nombre de paroisses, tous patriarcats confondus, se sont approprié le texte original ou traduit, et en perpétuent l'usage liturgique. Mais au II^e^ s. l'hymne vénérable a généré un *corpus* planétaire, grâce à l'expansion de la production audio (K7, CD, mp3), et grâce aux serveurs télénumériques comme *YouTube*. Unique et multiple en ses métamorphoses, elle n'en finit pas de susciter l'inspiration des compositeurs et la ferveur des assemblées, à l'église comme au concert, sur les chaînes hi-fi comme sur la Toile. Pourquoi, et comment, une telle longévité ?

Abstract – *The Hymn* Φῶς ἱλαρόν [Fōs Ilarōn]

What fate as extraordinary as that of *Φῶς ἱλαρόν (Fōs Ilarōn,* "Gladsome Light")! Its lyrics are supposed to have been written toward the end of 2nd c. in Jerusalem, and would have accompanied the creation of a religious celebration (Lucernary) that later became the Office of Vespers; the earliest melody preserved in the Byzantine corpus is dated 18th c.; a very wide number of parishes, within all patriarchates, have adopted the genuine text or its translations, and perpetuate its liturgical use. But in the 21st c. this quite venerable hymn has come out of the churches and generated a quite worldwide corpus, thanks to the expansion of audio technology (K7, CD, mp3), and thanks to web servers like YouTube. At once unique and varied in its many guises, *Φῶς ἱλαρόν* never ceases to encourage the inspiration of composers and the fervor of audiences, in the church and at the concert as well, on Hi-Fi equipments and on the www likewise. Why, and by what means, such longevity?

Normes de soumission des articles

.

1. Soumission des articles

Les articles soumis à la publication dans la Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen doivent être envoyés sous forme électronique et format « .doc » (Word pour Windows version 2003) au directeur de la publication RTMMAM, à l'adresse électronique suivante : nidaaamr@upa.edu.lb.

Langues acceptées pour la publication : français et anglais.

Les articles, sauf accord préalable avec la direction de la revue, doivent impérativement répondre aux normes définies ci-après.

2. Normes relatives au texte

Les articles (sauf en cas d'accord de la rédaction) ne doivent pas dépasser un total de 35000 signes (espaces compris), illustrations et exemples compris.

Le texte sera subdivisé en parties précédées de brefs intertitres, sans dépasser trois niveaux d'intertitres et sans numérotation automatique.

Il sera accompagné d'un résumé en français et en anglais, d'une dizaine de lignes chacun.

Le nom de l'auteur sera accompagné d'une note infrapaginale indiquant très brièvement ses titres et qualités.

3. Exemples musicaux, graphiques, encadrés, tableaux

Les exemples musicaux, graphiques, encadrés et tableaux seront numérotés et présentés de préférence sous format informatique TIF ou JPG en nuances de gris (8 bits), avec une résolution d'au moins 300 ppp (prière de ne pas utiliser les « dessins » dans Word).

Le texte de l'article comportera des renvois à ces exemples et illustrations, numérotés avec une légende après ou avant le paragraphe dans lequel ils sont mentionnés (Exemple 1, Légende), sans numérotation automatique.

Les citations d'oeuvres protégées doivent être accompagnées d'une autorisation de reproduction que l'auteur se chargera d'obtenir au préalable.

4. Références bibliographiques

Chaque article fournira les références bibliographiques précises des ouvrages cités sous forme d'une liste bibliographique suivant le texte. Les références à l'intérieur du texte sont fournies sous forme abrégée entre parenthèses, en mentionnant le patronyme de l'auteur, suivi de la date de parution et de la (des) page(s) ; exemple (Auteur, 2001, p. xx-yz).

Les références complètes, rangées par classement alphabétique ascendant, et dates successives pour chaque auteur, répondront aux normes suivantes :

Bibliographie

Livres : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), *Titre*, précisions complémentaires éventuelles figurant sur la page de titre (par exemple concernant la préface, la traduction, etc.), lieu, éditeur, collection [renseignements complémentaires éventuels].

Articles : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de la revue* et numéro, tomaison si nécessaire (date), lieu, éditeur, pages (exemple : « p. xx-yz ») [renseignements complémentaires éventuels].

Chapitres dans un ouvrage collectif : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de l'ouvrage collectif*, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. »), lieu, éditeur, pages [renseignements complémentaires éventuels].

Anonymes, ouvrages collectifs intégraux ou actes de colloques : *Titre*, date, lieu, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. ») [renseignements complémentaires éventuel].

Exemple de réédition :

Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya. 1350 H – 1932 M [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

Discographie

NOM, Prénom(s) (auteur, compositeur ou « improvisateur-interprète »), date et classement (a, b, c, ...), « Œuvre », titre du morceau si disponible, plage n° in « Titre de l'ouvrage », lieu, éditeur, « Nom de la collection », n° d'éditeur (référence commerciale), interprète (si autre que compositeur, l'interprète-improvisateur par exemple, étant assimilé au compositeur), instrument, interprète, année d'enregistrement, support, éditeur (publications), année de publication, durée [renseignements complémentaires éventuels]

Documentation électronique

Page web : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, consulté le [date de consultation : jour/mois/année].

Titres téléchargés : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, téléchargé le [date de téléchargement : jour/mois/année].

S'il y a lieu, les partitions, les manuscrits et autres archives seront regroupés dans une partie séparée de la bibliographie.

5. Autres conventions

Notation solfégique littérale : en italiques, avec des altération éventuelle en indice supérieur et numéro d'octave en indice inférieur ; exemple « $sol^{\#}_{2}$ » pour « note sol dièse de l'octave numéro 2 ».

Apostrophes : « l'apostrophe » et non « l'apostrophe ».

Ne pas mettre les noms propres en majuscules (sauf la première).

Éviter les caractères gras, les soulignés, etc. : utiliser seulement les caractères romains (normaux) et italiques

Italiques :

- obligatoires : pour les mots non français ou anglais (selon la langue de l'article) ainsi que pour les abréviations latines référentielles (cf., id., ibid., etc.), à moins qu'ils ne soient totalement intégrés dans le texte ou dans la langue,
- pour tous les mots que l'on veut faire ressortir,
- les citations ne doivent pas être en italiques, les guillemets suffisent.

Guillemets :

- utiliser les guillemets dits « typographiques »,
- guillemets dans les guillemets : utiliser les guillemets dits anglo-saxons. Exemple : « "guillemets" dans les "guillemets" »,
- mettre la ponctuation après les guillemets.

Mettre des **espaces insécables** avant : le point d'exclamation, le point d'interrogation, le point-virgule, les deux points, les appels de notes de bas de page (espace insécable fine, ou en indice supérieur – voir ci-dessous), après l'ouverture et avant la fermeture des guillemets typographiques.

Les **majuscules** doivent être accentuées. Exemple : « À propos de la musique du … ».

Appels de note :

- les automatiser en numérotation continue sur tout le texte, et en bas de chaque page,
- les mettre avant la ponctuation et après la fermeture d'un guillemet (exemple : « exemple ».).

Si vous utilisez des polices non latines, nous l'indiquer lors de l'envoi du texte.